JORGE LIMA BARRETO

MUSA LUSA

MUSA LUSA é uma das mais significativas obras de musicologia portuguesa do século XX. É o primeiro livro a estudar a Música Portuguesa Contemporânea nas suas diversas manifestações: clássica, popular, jazz, improvisada, pop/rock, ligeira, inter-Arte e Multimedia. Ensaio imprescindível para músicos, musicógrafos e amadores. Levantamento histórico da Música Portuguesa pós-25 de Abril; enunciado de estilos e correntes, perspectivações estéticas e sociológicas; abordagens críticas discográficas e analíticas uma vulgata da Música Portuguesa, dos seus maiores autores e das suas obras (compositores, intérpretes, agrupamentos, musicógrafos, instituições...) Um balanço exaustivo que abre dialecticamente as pistas para a melhor compreensão da nossa Arte Musical.

Musa Lusa

vulgata das músicas portuguesas contemporâneas

JORGE LIMA BARRETO

MUSA LUSA

HUGIN
1997

MUSA LUSA

de
Jorge Lima Barreto

Editor: Hugin Editores, Lda.
Apartado 1326 - 1009 Lisboa Codex
Tel.: (01) 813 01 39 - Fax: (01) 814 42 12
Email: hugin@esoterica.pt

Capa: Vítor Rua

Foto contracapa: Luís Vasconcelos "Os olhos do Jorge ouvem"

Composição e maquetagem: Hugin Editores, Lda.

Impressão, montagem e acabamento: Rolo & Filhos - Artes Gráficas, Lda.

Distribuição: Diglivro, Lda.

ISBN: 972-8310-09-9

Depósito Legal: 107459/97

Primeira edição: Fevereiro de 1997

INTRÓITO

MUSA LUSA pretende-se como uma vulgata das músicas contemporâneas portuguesas.

Propõe-se observar o mundo musical português e revelar obras e autores da clássica contemporânea, da popular, do jazz, da nova improvisada, do pop/rock, da interarte e do multimedia.

Foi trabalho de quinze anos (circa) de publicações e resenhas prévias, mais quatro de revisão das mesmas e escrita original do texto em três etapas (1992-1994-1996).

Os nomes citados podem significar autores nas diversas instâncias da criação musical ou epítetos de temas, composições, discos, cópias, cassetes, concertos, acções culturais, livros, exposições, festivais, conferências, programas radiofónicos e televisivos, instituições estatais ou privadas, etc...

Houve trabalhos só acessíveis em relatos, em vídeos privados ou cópias audio, únicos. Todo o crédito foi tributável à informação confirmada; são dados fornecidos por autores, críticos, analistas, teóricos, estetas, musicólogos, historiadores, artistas e pensadores das diversas artes, e na sua interligação, técnicos, operadores culturais, agentes institucionais, empresários, amadores ou pura e simplesmente consumidores anónimos. Estudei, fruí, observei, escutei, citei, contraversei, sintetizei, comentei, relacionei... a escrita de *Musa Lusa* é um patchwork de historiologemas (unidades dispersas da História).

Procurei enunciar um pensamento filosófico múltiplo, colocar problemas com sentido em relação às várias temáticas. Emito opiniões de estirpe diferenciada no inventário, (da jornalística à musicológica, da subjectiva à epistemológica). O tónus do livro é a *montagem* de ensaios de jornalismo musical e outra musicografia original do autor.

A profusidade de abordagens a tipologias, algumas até tidas como antagónicas, enredos mediáticos ou sociocomunicativos marcam este compêndio na relação interartística — com espírito livre e aberto na sua perspectivação estética, tentei compreender e levantar taxionomicamente muitas das manifestações da Música Portuguesa Contemporânea considerada como criação artística em oposição à música como mercadoria — um requiem pela musoburocracia e uma canção pela liberdade — a alusão neste ensaio a figuras e personagens do discurso da *Música Ligeira* diz apenas respeito à dignidade do trabalho musical, à sensibilidade e à afirmação dos seus protagonistas; sobretudo à sua retroacção social, ao acolhimento maioritário por parte das classes políticas e das massas, fans e indivíduos.

A historiografia é o ponto de partida e a trave mestra da construção desta espécie de almanaque. São mais de mil obras, autores e outras nominações citadas, catalogadas, classificadas. O seu *âmbito cronológico* é o século XX; divaga um pouco sobre o período do pós guerra até estudar conclusivamente o pós 25 de Abril — *o último quartel deste século*. O extremo subjectivismo dos criadores (compositores clássicos ou executantes de jazz ou vedetas da pop) denota uma observação psicológica.

A ideologia política dos músicos, dos movimentos, dos estilos foi confrontada para melhor entendimento da actividade cultural/musical portuguesa.

As entrevistas inclusas no texto a músicos de primeiro plano são declarações preciosas sobre o próprio trabalho e o mundo da música.

Se há divisionismos entre os músicos e entre as músicas este livro considera-os objectivamente na separação (*clássica, rock, música de cinema, canção popular, escultura sonora,* etc...); mas contrapõe uma capilaridade indefectível, um delta onde convergem infinitas ramificações das músicas até ao mar português onde navegam os lusonautas musicais.

Sou pela abolição de todas as fronteiras, a portugalidade que delimita o objecto musicográfico deste livro é substantiva, independentemente de eu ter amor ao nosso país, o que é meu sentimento profundo.

Os trabalhos e os autores citados são portugueses, com referência deveras transversal aos estrangeiros; os acontecimentos e as acções culturais passam-se em Portugal, podendo muito tangencialmente citar realizações de músicos portugueses noutro país qualquer.

A pluralidade das matérias requer uma multiplicidade metodológica. A adjectivação é inevitável e não pode esconder o entusiasmo ou o desagrado — é relativista e não-equipolente: podemos muito dificilmente

conciliar certas dicotomias da criação musical de hoje: uma obra clássica (para orquestra sinfónica, banda magnética, electroacústica e côro) e uma rábula musical dum playback televisivo; a tecnologia do programador digital ou a dum tocador de guizo; a arte de aceitação minoritária da música concreta ou a projecção popular totalitária da canção pop.

Uma melodia simples pode ter maior significado histórico que uma ópera. Parte da música portuguesa resulta duma filiação de génese, da influência inequívoca de modelos, padrões, técnicas, tecnologias, conceitos, teorias ou estilos importados. Evitei, com algumas excepções mais úteis, sobrecarregar o estudo com o enredo de exogenias musicológicas já que a teia dessas relações envolveria de tal modo a identidade do nosso mundo musical que dificilmente poderíamos vislumbrar a força, a aventura, o rasgo de originalidade, afinal a sua razão de ser.

Como se disse, *Musa Lusa* é um livro de divulgação, uma musicografia meta-jornalística urdida com colagens, transcrições textuais, numa postura dialéctica face à interacção das fenomenologias histórico-musicais, à infraestrutura económica, a muitos critérios das ciências nomotéticas (humanas) e das positivas; sobretudo formulações da estética da comunicação musical.

Talvez o problema de fundo que se levanta à escrita dum livro deste género e respeitante ao objecto do seu estudo, é a reduzida bibliografia estribada nas ciências musicais. Apenas a área da música clássica se encontra estudada entre nós, dentro dos pressupostos das ciências musicais, e só recentemente deu alguma atenção aos fenómenos da situação pós moderna da tecnologia mass mediática e cibernética.

Seleccionei especificamente um ou mais trabalhos dum determinado músico sempre a título de exemplo (uma obra entre outras), por critérios do gosto, do valor histórico, da fruição, da apreciação crítica, pelo índice de receptabilidade pelo público e pelos musicógrafos. O esforço foi empreendido para levantar o maior número de criações, criadores e dos envolvimentos tecno-sociais — qualquer omissão, por mais pungente que pareça ao leitor, não provem de princípios de exclusão — *Musa Lusa* é um estudo sobre as Músicas Portuguesas Contemporâneas escrito por um músico estrictamente improvisador, na condição dialéctica de sujeito entre os outros. Em *Musa Lusa* há muito casualmente uma codificação da própria experiência; lapsos duma participação na vida musical, sem outro sentido plausível. O *prazer da sua escrita* está na observação da criatividade artística e cultural dos outros e na comunhão com cada um deles do Amor a uma Música Portuguesa.

No fim do texto o índice onomástico, dos músicos e das obras citadas funciona como uma rede informática de ilimitadas relações disciplinares e musicográficas: bibliografia, discografia, filmografia, videografia, nominações plurimediáticas, interartísticas e interdisciplinares.

O livro está dividido, por estratégia da escritura em: I - Lusonáutica Musical — generalidades, onde preconiza os seguintes capítulos; II - *Clássica Contemporânea* que fala dos compositores, dos intérpretes e dos musicógrafos de superveniência académica; III - *Popular Portuguesa,* que retrata músicos e situacionismos duma nova tradição; IV - *Jazz* — que se reporta ao mundo da arte musical importada de genealogia negro-americana; V - *Nova Música Improvisada* onde se descrevem aventuras da improvisação nos nossos dias; VI - *Pop/Rock* que é uma alusão à criatividade duma música de massas ritual com compromisso tecnológico. VII - *Multimedia Interarte* — que refere um mosaico das músicas funcionalizadas ou relacionadas com outras Artes, dos novos processos plurais da mass mediatização e do uso dos media pela Música; VIII - *Música Ligeira* — breve tópico sobre o discurso ambíguo da música ligeira portuguesa e um rápido ensaio sobre o movimento "pimba". As musicografias respeitantes a cada tipologia musical surgem nas alíneas: 2.3; 3.1; 4.1; 5.1.2; 6.1.4; 7.2; 7.3; 7.4; 7.5.1; 7.5.2; 7.6; 7.7 e 7.8.

Os agradecimentos são profundamente sentidos e inúmeros, como se depreendeu nesta apresentação de *Musa Lusa* — vão para aqueles que com amizade ou generosidade me auxiliaram na sua escrita e desvendaram a dialéctica de tantas músicas portuguesas por eles criadas, explicadas, divulgadas ou vividas. Muito especialmente aos meus pais, ao meu irmão, ao Vítor Rua e aos meus editores; e, só cá entre nós, aos meus gatos siameses.

Lisboa, 25 de Abril de 1996

Em Musa Lusa cada tópico é uma pista para mais profunda investigação científica (exs: identificação precisa das obras; estudo e inventário de autores omissos nos texto; cronologia: datação, biografia; pontos de vista musicológicos: analíticos, teóricos e estéticos; outras relações entre a música, os media, a tecnologia; considerandos histórico-sociais, etc....) work in progress.

1

LUSONÁUTICA MUSICAL

1.1. A Música Clássica Contemporânea

A música portuguesa do pós-guerra até ao 25 de Abril traduz um período cultural de isolamento e de exiguidade criativa. Excepcionais os nomes de Luís de Freitas Branco, considerado o primeiro compositor português contemporâneo e conhecido pelas suas teorias musicográficas embebidas de conceitos literários, e Fernando Lopes Graça, compositor de músicas de teor classicista e pelas suas extraordinárias investigações no folclore português, podem figurar nas histórias universais da música, tendo em conta também a grandeza desse espírito polimórfico que foi Joly Braga Santos.

Seria Jorge Peixinho o compositor português a criar uma verdadeira clivagem entre a modernidade e a vanguarda, tendo-se voltado para propostas inter-semióticas, trabalho com diferentes materiais sonoros, atitude revolucionária sob todos os pontos de vista para a música portuguesa.

O 25 de Abril serviu como ponto ideológico para uma viragem na música portuguesa. Assim, vamos citar alguns nomes, figuras musicais e contextos semióticos que se organizaram ou se destacaram após o 25 de Abril.

Em primeiro lugar, consideramos o termo "música contemporânea", aberto, democrático, respeitador das múltiplas criações e conceitos que pautam toda a música da segunda metade deste século. O termo "*música erudita*" está a cair em desuso pelo intrínseco e obsoleto carácter elitista e segregacionista; a capilaridade entre as músicas exaltou-se, os condicionalismos tecnológicos estenderam-se às mais diversas linguagens musicais e não definem por si sós uma tipologia. Por isso se considera neste escopo a Música na sua infinita variedade e nos aspectos da criatividade artística.

João de Freitas Branco, pensador e historiador da Música, abriria a musicologia portuguesa para outros horizontes da liberdade e da renovação científica, numa profunda compreensão da pluralidade das manifestações musicais. Madalena Azeredo Perdigão seria a grande impulsionadora da pós-modernidade ao nível institucional. Mário Vieira de Carvalho surgiu como o intervencionista da vanguarda nos seus escritos, sincronicamente à revolução da música portuguesa. A criação do Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa foi um passo, no início dos anos 80, para o progresso do conhecimento e da pedagogia da nossa nova música.

Como vimos, o *corpus* musical foi revolucionado por Jorge Peixinho, grande compositor, que trabalhou para piano, piano preparado, orquestra, electrónica, concretismo, música aleatória e escreveu as mais belas composições da música de hoje.

Filipe Pires, compositor e pedagogo, fez criações para voz e electro-acústica, especializou-se em música concreta, abordou, como antes o fizera Joly Braga Santos, relações entre a música contemporânea e a música antiga. Filipe Pires trabalhou também teatro musical e música minimal.

Constança Capdeville seria a grande autora pós-moderna e do teatro musical, da música/multimedia em vários contextos inter-artísticos.

Uma nova geração de músicos que lidam com outras metodologias, tendências plurais, que a figura de Emmanuel Nunes marca decisivamente como o mais importante autor português contemporâneo; para além do trabalho tipificado entre todos os novos compositores sobre serialismo e modalismo, Emmanuel escreveu grandes peças para orquestra que integram banda magnética e *electronic live*, compôs para diversos instrumentos de solo, impôs música aleatória, reflectiu sobre músicas de foro clássico e afirmou-se como o criador mais complexo e ousado da nova música composta por um português.

Os músicos portugueses são versáteis na estética *neoclassicista* (uma culminação do passado) e no *pósmodernismo* onde o passado é apenas uma substância entre a construção (estrutura e tecnologia) do presente.

Músicos como Alexandre Delgado, António Sousa Dias, António Victorino D'Almeida, Isabel Soveral, Cândido Lima, Paulo Brandão, João Pedro Oliveira, Virgílio de Melo, Clotilde Rosa, Álvaro Salazar, Álvaro Cassuto, António Pinho Vargas, João Rafael, abrem-se a novos universos sonoros, tipologias inusitadas formando um grupo estimável de novos compositores, independentemente da diferença de gerações que entre eles possa existir bem como das convicções estéticas diversificadas.

A. Sousa Dias, Paulo Brandão, J. P. Oliveira, João Rafael, I. Soveral, E. Nunes, C. Zíngaro, e.a. destacaram-se nas suas obras assistidas por computador.

A História da Música portuguesa apresenta alguns valores para o tesouro da Música Universal — as criações dos *intérpretes* como Carlos Seixas (expoente da cultura barroca, cravista afamado) ou a grande cantora Luísa Todi que engrandeceu a ópera europeia setecentista. No século XIX o virtuoso e grande concertista de piano Domingos Bomtempo; nos inícios deste século a genial violoncelista Guilhermina Suggia, o célebre pianista Vianna da Motta, o tenor Tomás Alcaide e o chefe de orquestra modernista Pedro de Freitas Branco.

No período anterior ao 25 de Abril foi notória a actividade dos maestros Ivo Cruz e Silva Pereira (sendo que estes também pontificavam como intérpretes/regentes no período posterior). As *Orquestras Sinfónicas* da RDP de Lisboa e do Porto, celebraram obras da modernidade.

Definitivos concertistas clássicos são Maria João Pires, Sequeira Costa e Tania Achot, pianistas de renome internacional; Gerardo Ribeiro no violino e Mário Falcão na harpa, são vedetas no mundo dos intérpretes.

A *Orquestra* e o *Côro da Fundação Calouste Gulbenkian* são os organismos mais decisivos entre os grupos intérpretes formados em Portugal e cimentaram novas tendências.

Como intérpretes destacam-se também os agrupamentos *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa* fundado por Peixinho, inclui a harpista Clotilde Rosa, o flautista Carlos Franco, o guitarrista Lopes e Silva entre outros. A *Oficina Musical* de Álvaro Salazar tem sido a maior responsável pela criação em Portugal de obras de grande vulto. O *Grupo de Música Vocal Contemporânea* tem trabalhos muito importantes nesta especialidade musical e a *Orquestra Metropolitana de Lisboa* de Miguel Graça Moura estendeu a prática de execução à Nova Música Portuguesa.

O *Grupo Música Nova* de Cândido Lima tem sido um intérprete fundamental duma música contemporânea mais recente de autores portugueses. Cassuto fundou em 1986 a *Nova Filarmonia Portuguesa.*

ColecViva, Opus Ensemble, os maestros Victorino D'Almeida, Álvaro Cassuto, Carlos Franco, entre outros; solistas como Olga Prats, António Saiote, Luís Madureira, João Paulo Santos, José Oliveira Lopes, Elsa Saque, Ana Bela Chaves, e.a., garantem a criatividade da música portuguesa mais recente; sendo que Jorge Peixinho, piano, Mário Falcão, harpa, João Pedro Oliveira, órgão, Lopes e Silva, guitarra, podem ser considerados entre os virtuosos instrumentistas da música de vanguarda.

Um painel monumental de compositores herdeiro do prolífero Fernando Lopes Graça, mestre da nova música, cuja vida atravessou quase um século de grandes mutações musicais; uma geração de músicos que garante a importância da nossa vida musical e significa a grande abertura cultural de Portugal a um entendimento universal da música.

1.2. A Música Popular Portuguesa

Sem dúvida que o 25 de Abril iria muito mais seriamente transformar o panorama da nossa música popular que porventura os contextos técnicos e teóricos da música de arte e do academismo.

O termo de "música popular portuguesa" é vasto, não unívoco, e por isso de difícil caracterização tipológica. Os processos de massificação que sofre através dos media descodificam as pretensões semiológicas mais profundas. A *mpp* não se confunde com uma reprodução de massas herdadas das variedades e perpetuada nos sistemas de mais-valia das multinacionais; a *mpp* é a transpiração duma simultaneidade vivida pelos portugueses, resultado duma tradição oral, mas assimiladora de novos processos técnicos e tecnológicos, mais empírica que racional, ela analisa e codifica a história da música tradicional. Anteriormente ao 25 de Abril a qualidade da canção de protesto lançaria produtivas sementes pela voz poética de Zeca Afonso. Esta música de contestação declinaria num certo conformismo após a revolução, mas iria organizar-se de forma decisiva no imaginário dum Fausto, na lírica de Sérgio Godinho, na virtuosidade vocal de Janita Salomé ou na experimentação instrumental de Júlio Pereira e de Pedro Caldeira Cabral.

A *mpp* codifica cadências, ritmos isocrónicos, repetições da mesma figura, como que vive na fascinação da própria melodia. Adriano Correia de Oliveira, José Jorge Letria, *Brigada Victor Jara*, Vitorino, Luís Cília, José Mário Branco, nomes da *mpp*.

Profunda na investigação instrumental portuguesa, gradualmente alguma *mpp* iria comprometer-se com semióticas musicais exógenas imputáveis a uma música de massas internacional. A tradição seguiu na guitarra do enorme talento de Carlos Paredes, o músico juntamente com o Zeca que mais veridicamente deu um foro de identidade à nossa música, genericamente concebida.

O *fado*, tido como a mais fidedigna expressão de música portuguesa, declinou às vezes para uma simbiose comercial com outras músicas. Outras vozes como as de Amália Rodrigues, Menano, Marceneiro,

Hermínia Silva, João Ferreira Rosa, tiveram eco no que se chama hoje de "fado moderno", termo vulgar, com epígonos como Carlos do Carmo ou Fernando Machado Soares (do fado de Lisboa e do fado de Coimbra, respectivamente). Os *Madredeus* hibridaram o fado com signos da pós-modernidade, anos 90.

1.3. O Jazz Português

O jazz anterior aos anos 70 era, em Portugal, um produto raro; mas houve alguns músicos que se destacaram. Sem dúvida que só com a emigração os músicos de jazz portugueses conseguiriam distinguir-se. O caso de Jean Saheb Sarbib é paradigmático. Sarbib alcandorou-se, anos 70-80, entre grandes figuras do jazz contemporâneo parisiense e nova-iorquino, como contrabaixista, compositor e dirigente de orquestra. Outro nome será o do saxofonista e flautista Rão Kyao, da mesma geração de Sarbib, que antes de ter divergido para música de fusão, foi evidentemente o músico que maior influência directa teve sobre o jazz nacional. António Pinho Vargas passa por ser o mais reconhecido pianista, compositor e solista de jazz, e o seu *Jazz Ensemble* foi o agrupamento importante desta tipologia musical. O contrabaixista José Eduardo, o pianista Mário Laginha, o saxofonista José Nogueira, o baterista Mário Barreiros são músicos assinaláveis, o *Sexteto de Jazz de Lisboa* foi um bom grupo de jazz neo-moderno. Falta talvez ao jazz português uma capacidade de visão geral da historicidade e da instrumentação, estando reduzido assim a práticas particulares sobre um limitado leque instrumental e estilístico.

Numa fase mais recente, anos 80/90 o jazz conheceu um grande incremento e vemos surgir músicos de bom perfil técnico como o pianista Bernardo Sassetti, a cantora Maria João, os contrabaixistas Carlos Barretto e Carlos Bica, o trompetista Laurent Filipe, o guitarrista Sérgio Pelágio, os *Moreiras Jazztet*, e uma plêiade de instrumentistas, alguns num certo compromisso com a estética neomodernista que ossificaram o discurso jazzístico. Os combos de Martins, Filipe, Vargas, M. Barreiros, Barretto, Sassetti ou Maria João são pilares da modernidade.

Entendemos aqui por jazz uma criação musical morfogeneticamente afim da música negro-americana.

1.4. Novas Músicas Improvisadas

Com a criação em 1968 da *Associação da Música Conceptual*, sairiam os grupos *Plexus* e *Anar Band*, donde a música portuguesa se ramificaria em

criações heterodoxas, de foro experimentalista e derivaria para diferentes concepções instrumentais e discursivas.

Constança Capdeville seria a destacada implementadora da improvisação (teoria e prática).

O violinista Carlos Zíngaro, com uma grande actividade internacional, seria o mais importante cultor de música contemporânea improvisada electro-acústica desde os anos 70 e, hoje é um renomado improvisador.

Zíngaro propôs novos discursos, novas linguagens (multimedia, interactiva, violinística, design do som, congeminações singulares de estéticas para uma acção em tempo real).

Telectu desde os anos 80 dedicou-se à exploração da música multimedia, minimal repetitiva, *electronic live* e mimética, ecologias musicais improvisadas.

A situação pós-moderna relacionou a música com outras artes, acontecendo plurívocas situações de música funcional para teatro, bailado e cinema, cujo conceito caracterizou a música sintética de António Emiliano e de Carlos Zíngaro.

Vítor Rua afirmou-se como um músico multi-especializado: guitarrista, compositor, polinstrumentista electrónico, produtor, videasta-músico, improvisador, animador.

Com projecção internacional lançou-se a cantora Maria João, que relaciona o jazz moderno e contemporâneo com vocalismos da nova música improvisada.

Nuno Rebelo, Tozé Ferreira, Bexegas, António Emiliano, Vítor Rua, Azguime, Cília, Toral, M. M. Mota, J. P. Feliciano, D. Maranha, experimentaram música instrumental acústica e electro-acústica, assistida por computador, mixedmedia ou intearte.

Os *Miso Ensemble* surgiram no fim dos anos 80; um duo de flauta e percussão que trabalha enredos polirrítmicos e texturas diáfanas; o percussionista Miguel Azguime é um especialista nesta panóplia instrumental.

Pedro Burmester, intérprete clássico, tergiversa o seu estilo nos encontros de fusão com Mário Laginha, música estruturada de pastiches classicistas e fluxos improvisados para dois pianos.

Outrossim, instalação/construção (René Bértholo), vídeomúsica (V. Rua), ópera *intermedia* (Zíngaro) são emblemáticos para as novas acções musicais.

Inúmeros instrumentistas, do foro acústico ou electrónico, agrupamentos com tendências experimentalistas se têm revelado numa grande vivacidade desta estética da Nova Música Improvisada.

Vão ser determinantes para o futuro da nossa Música as acções musicais espontâneas as quais edificarão novas estéticas musicais, por clivagem ou evolutivamente (forma, volume, cor, movimento, velocidade, espaço).

1.5. Pop/Rock

A música *pop* resulta duma industrialização progressiva da sociedade e referencia o modelo anglo-saxónico original, desterritorializa qualquer sentido musical nacional pelo seu investimento tecnológico, é descodificadora da raiz cultural e sintética.

O mundo da pop music e congéneres tem uma afinidade socio comunicativa com a banda desenhada, o cinema de animação e o video clip.

A *pop music* e a sua mais expressiva forma, o *rock*, tem o carácter forte da *moda* no nosso panorama socio-musical. Desde José Cid e os *1111*, os *Sheiks* e outras fulgurações da primeira *pop* portuguesa, a sua evolução traça-se agitada e desconexa através de estilos padronizados, de imitações conotáveis, podemos aferir apenas um alto teor de agressividade publicitária, que não esconde uma irreverência, jogando com valores da pop internacional. Grupos como os *UHF*, *Corpo Diplomático* ou os *Tantra* reformularam modelos na moda e, nos anos 80, com os *GNR* de "*Independança*" ou com os *Heróis do Mar*, o *rock* e a *pop* nacionais ascenderam qualitativamente quer no contexto poético e/ou na *performance*, quer mesmo na originalidade musical. Algumas intensidades impregnadas de sentidos contestatários e dum espírito de *performance* mais actualizado são dignos de menção: como será o grupo *pop mainstream Mler If Dada*, o arrebatamento satírico dos *Pop Dell'Arte* ou a aventura solipsista e crítica de Vítor Rua; ou então as bandas de impacto espectacular *Xutos e Pontapés, Rádio Macau, GNR* e *Madredeus*, controvérsias sócio musicais. O *performer* Rui Reininho ou o guitarrista Pedro Ayres Magalhães ou o polinstrumentista Nuno Rebelo foram indicativos nos anos 80. Pedro Abrunhosa afirmou-se iconograficamente no início dos 90 num estilo de fusão funky-acid jazz refrescando os índices de independência e criatividade. E um núcleo de imigrantes lusófonos encetou algumas aventuras tribalizantes nos 90. Numerosos agrupamentos, um magma musical rendido às forças da propaganda televisiva, radiofónica, da imprensa, hetero-dirigida pelo poder económico das multinacionais do disco, mas também uma transpiração frenética da juventude à procura duma possibilidade de realização musical; de tal forma que foi lançado

no mercado das ideias o termo "música moderna portuguesa", que procura conciliar o *rock*, a *pop* e a música ligeira. O incremento do progresso tecnológico e conceptual caracteriza as modas pósmodernistas no pop/rock mais recente. A pop music e congéneres tiveram um papel histórico, como máquina do desejo juvenil e magnetização carismática das massas.

No pop/rock as sucessivas gerações desde o pós-guerra expressam as ideias, os conceitos musicais, as tendências da dança, o relacionamento comunitário, a vontade individual e, num só sentido, a forma de estar na cultura adolescente.

1.6. Multimedia/Interarte e Edição

As tipologias e géneros supracitados conheceram grande capilaridade estética. Sobretudo foram homologadas pelos painéis labirínticos dos media (rádio, TV, imprensa, disco). O seu sentido espectacular foi também diverso, com eloquentes posturas musicais multimedia e inter-arte: cinema, teatro, dança, videoarte, *performarte*, instalação, etc.

Na área das "músicas funcionais", a música-em-si é normalmente perorada na perspectiva da semiologia da Arte ao serviço da qual se encontra (a dança ou o teatro ou o cinema, etc.) A sua liberdade de expressão (semântica) e as suas morfologias (estruturação da linguagem) ficam dependentes do compromisso artístico exógeno.

Duas outras posições relacionais são aferíveis no multimedia: *inter-media* (a música é jogada em valores mediáticos independentes) e *mixed media* (a música surge da justaposição de dois ou mais media) — na generalidade dos casos o multimedia refere acções criativas inter-artísticas.

Também podemos, nesta área artística plural, inventariar edições discursivas singulares: minimalismo, conceptualismo, *noise music*, escultura sonora, mimetismo, e outras formas vanguardistas que estudaremos no capítulo VII, como adenda.

A ópera como um género musical classicista deu lugar ao teatro musical, termo que surge autonomamente nos anos 70 — são discursos inter-artísticos também estudados no capítulo VII, por razões estratégicas da escrita.

A relação de Jorge Peixinho com Ernesto de Sousa foi epigonal da corrente da *música multimedia*; as acções inter-artísticas de Constança Capdeville são paradigmáticas; as superproduções de Emmanuel Nunes são exponenciais.

Os *mass media* têm tido um papel extraordinário para o progresso da Cultura —pese embora a contradição latente entre o entretenimento e a criação cultural, a RTP, depois a SIC e a TVI, as grandes emissoras de rádio e as independentes, a generalidade das publicações impressas, no seu pendor crítico, projectaram de forma determinante as figuras dos criadores da música contemporânea portuguesa. Uma observação final deve ser considerada sobre comércio e política cultural:

O carácter genérico do texto deste livro provém primordialmente da recolha objectiva dos documentos histórico-musicais (edições: concertos, espectáculos, discos, vídeos, livros, etc.). O disco é em "*Musa Lusa*" um *mass medium* privilegiado no inventário das obras. As multinacionais do disco, cuja influência é dominante na divulgação da Música via TV, Rádio e Imprensa, investiram esporadicamente na música clássica contemporânea (e quando o fizeram deixaram-nos alguns documentos entre os fundamentais); apostaram decisivamente na música popular portuguesa; parcimoniosamente no *Jazz*, avaramente na Nova Música Improvisada ou nas criações *inter-arte* e *multimedia*; sobretudo as multinacionais do disco (Warner, Sony, Polygram, BMG, e.g.) e as suas extensões no comércio do *hardware* e do *software* da Música, foram responsáveis primordiais nas áreas do *pop/rock* e da *música popular portuguesa*.

Mas este facto não retira o direito à autonomia da criação independente dos poderes políticos e mediáticos da propaganda.

É de louvar o papel dos organismos sociais, estatais ou privados, pelos documentos histórico-musicais que nos legaram.

Instituições como a Fundação Calouste Gulbenkian (sem a qual a não teriam sido possíveis tantas criações da Música de Arte Portuguesa mais recente), a Juventude Musical Portuguesa, a APEM, a Fonoteca de Lisboa, o Círculo Pró-Música, o Instituto Português do Oriente (IPOR, Macau), as Fundações (Oriente, Luso-Americana, Serralves, das Descobertas) os Institutos Alemão, Franco-Português e Britânico, etc... entre outras; as Autarquias, os Departamentos do Estado ligados à Música (Universidades, Centros, SEC, etc.), o Sindicato dos Músicos e a Sociedade Portuguesa de Autores (pela dignificação social dos criadores), têm sido focos irradiantes da vida musical portuguesa em geral. A criação do Serviço ACARTE (Fundação Gulbenkian, 1983) abriu vastos horizontes à Música Interarte. Abriram-se janelas para todos os tipos de música portuguesa sincrónica (exs.: *Culturgest, Centro Nacional de Cultura, Lisboa 94, Projecto da Expo 98, Festa do Avante, Festas de Lisboa, Vilar de Mouros.* Felizmente tantos mais exemplos...). Mas o

marasmo, a pose reaccionária, o comercialismo trivializante, a mediocridade cultural, travaram algumas iniciativas necessariamente criativas e assiste-se à descaracterização subliminar da identidade da Música Portuguesa de todos os quadrantes.

Algum abandono que a Música de Arte pode sofrer aos níveis pedagógico e cultural é sempre ultrapassado por uma política que visa a liberdade da criação musical fora dos interesses mercantilistas e demagógicos.

Como teria dito T.W. Adorno: "não se faz Arte por Decreto".

Os *Media* são as nossas extensões tecnológicas; se eles veicularem preferencialmente a Arte, nós podemos formar a nossa Cultura. Os *Aparelhos Ideológicos da Música* pretendem impor o conceito de Música como *Karaoke* (imitação, mímica, rábula, alienação, entretenimento, representação), eles sugerem o mundo efémero dos pirilampos que brilham na escuridão da Sociedade do Espectáculo.

As empresas *nacionais* do disco têm sido charneira do apoio e da divulgação da música aos mais diversos níveis (exemplos, pela sua longevidade, a *Valentim de Carvalho*, a *Dargil*, *Strauss* e a *Rádio Triunfo*).

Hoje, o disco, o vídeo, a cassete áudio, chegam mais à maioria das pessoas que o concerto, e a partitura circula exclusivamente entre profissionais da música. Mas as músicas ditas minoritárias, porque a sua linguagem estética não foi considerada por uma política cultural comprometida com a afluência e o entretenimento, levou-as, inexoravelmente a uma retroacção fraca do público. A *Música de Arte* tem sido, embora com parcimónia, compreendida e apoiada pelo Estado e pelas instituições e empresas em geral, e é a maior garantia dos factores históricos da realização da Música: a perpetuação do passado, a afirmação do presente e a projecção no futuro.

2

MÚSICA CLÁSSICA CONTEMPORÂNEA

2.1. Música Clássica Contemporânea

2.1.1. O modernismo

Neste breviário de História da Música Contemporânea Portuguesa iremos observar, em traços rápidos, algumas figuras da nossa música clássica e esboçar regimes dos seus principais discursos. Por "música clássica" entendemos o corpo musical que se desenvolveu a partir da convenção ocidental (escrita, composição) e que foi cultivada num espírito académico em instituições oficiais ou privadas da Música.

O "clássico" opõe-se ao amadorismo, à improvisação livre e a todo o tipo de criação musical exterior ao seu próprio convencionalismo. Vianna da Motta, um dos arautos da modernidade portuguesa, dizia que a grande ambição de um compositor português era fazer uma ópera. Na modernidade, o espírito do Estado Novo apostou no folclore, no canto coral e em pragmatismos conservatoriais do classicismo europeu.

No final do século XIX Alfredo Keil escreveu "*A Portuguesa*", o hino nacional.

O *Círculo de Cultura Musical* (1934) e a *Juventude Musical Portuguesa* (1948) são associações musicais que de certa forma se organizaram à margem dos imperativos estéticos governamentais. Seguindo o pensamento de Nuno Barreiros, podemos referir o distanciamento que os compositores portugueses teriam da própria historicidade sincrónica na primeira metade do século; certo nível cultural menos complexo inferia as composições de Vianna da Motta, o nacionalista da sinfonia "*A Pátria*", ou o amadorismo dos garrettistas-nacionalistas; detectamos também a intervenção de Castilho como teórico do nacionalismo musical.

Compositores, como Francisco de Lacerda ou Alfred Keil teriam o "métier" como finalidade criativa, uma prospecção sobre o "savoir faire", signos que marcariam toda uma geração de músicos (Frederico de Freitas, Victor Macedo Pinto, Fernando Correia de Oliveira, Óscar da Silva, C. Carneyro, Luiz Costa, Ruy Coelho, J. Croner de Vasconcelos, Armando José Fernandes, mesmo Lopes Graça e Braga Santos). Obras para piano de António M. Fragoso (por Miguel Henrique) e para música de câmara de Luiz Costa (por Olga Prats, Pedro Burmester, Gerardo Ribeiro e Ana Bela Chaves) foram editadas em CD em 1996.

Luís de Freitas Branco, baluarte da Música Moderna Portuguesa, faz uma crítica à cultura demagógica do folclore e relaciona a música com a poesia de destacados escritores nacionais.

As suas cinco sinfonias (a última está inacabada), os seus poemas sinfónicos (dos quais se destacam os imortais "*Vathek*" e "*Paraísos Artificiais*"), a sua música de câmara (um deslumbrante "*Quarteto de Cordas*"), concertos *a capella* ("*Madrigais Camonianos*"), concertos para piano e violino e toda uma prolífica escrita musical, fazem dele um dos maiores nomes da História da Música Portuguesa.

Luís de Freitas Branco evidencia uma cumplicidade entre a poesia e a música. Camões e Antero de Quental seriam a charneira poética da música deste ilustre compositor.

A sua música tem nos mais elevados momentos um carácter impressionista e, na terceira variação de "*Vathek*", a sua obra-prima, aborda a atonalidade.

A ligação de Freitas Branco com António Sérgio seria por sinal o primeiro sintoma, e o mais decisivo, da autonomização da Música Portuguesa em relação ao regime obscurantista e autoritário.

Cláudio Carneyro escreveu obras para música de câmara ("*Khroma*"), orquestra ("*Nau Catrineta*"), e as sentimentais peças para piano "*Carrilhões de Prata*", "*Carrilhões de Bronze*" e "*Harpa Eólica*" e, "*Dançara*" para orquestra.

Óscar da Silva, afamado pianista, deixou excelsa literatura para piano ("*Páginas Portuguesas*", "*Saudades*", e.a.).

A obra de Frederico de Freitas é tributária da estética nacionalista, com relevância para determinados géneros da ideologia musical dominante: como a cantata "*As Sete Palavras de Nossa Senhora*", a ópera "*A Igreja do Mar*", e "*A Dança da Menina Tonta*" para bailado.

O Padre Manuel Faria, neo-classicista, escreveu peças de carácter coral eclesiástico e um célebre "*Triptíco Litúrgico*", ao qual o organista Domingos Peixoto devotou um conspícuo estudo.

Joly Braga Santos devotou-se à escrita de várias morfologias da música contemporânea e notabilizou-se na sua "*Elegia a Vianna da Motta*", e em concertos (ex.: "*Violeta e Orquestra*"). O trajecto de Joly é caracterizado por um extremo individualismo e realizou-se à margem dos investimentos vanguardistas que animaram os compositores da sua geração. No entanto, Braga Santos previu certas estruturas pós-modernistas (colagem, neoclassicismo, heteronomias do estilo).

Joly Braga Santos estaria, entre as duas guerras, totalmente dependente do mundo harmónico-tonal, mas avançou para um ataque cromatizante, que logo abandonaria para regressar mais ou menos ao modalismo e a rememorações musicais diacrónicas, como o renascimento, por exemplo.

Fernando Lopes Graça pode com vantagem ser considerado o último compositor português da modernidade: musicou poemas de António Botto, Fernando Pessoa, Eugénio de Andrade, Miguel Torga (na monumental "*História Trágico-Marítima*", para barítono e orquestra). Em "*Viagens na Minha Terra*" relaciona um profundo conhecimento da literatura e da música tradicional portuguesas (instrumentação, conteúdo melódico), e num carácter expressionista. A obra de Lopes Graça havia levado este enlevo tão longe que a sua própria música teria a ambição de abarcar toda a poesia portuguesa, muito especialmente Fiama Hasse Pais Brandão ou Pessoa ou Eugénio de Andrade.

Exerceu uma profunda actividade na *Academia de Amadores de Música* (1941 a 1954). Escreveu peças para piano ("*Terceira Sonata*"), orquestra, composições de câmara. Um generoso levantamento da música folclórica (harmonizações extraordinárias de várias canções folclóricas do espólio nacional) e "*lied*" ("*As Mãos e os Frutos*" para piano e tenor). O abandono de compassos e a variedade de métricas usadas são características do seu estilo, dentro de um contexto evolutivo, não revolucionário, onde a ideologia nacionalista se encontraria num "processo sem saída". Quer a investigação harmónica quer a forma sonata seriam como que signos da criatividade. Lopes Graça teria observado, a título episódico, uma estruturação intervalar, portanto fora da concepção de sonata, no "*Canto de Amor e de Morte*". Toda a sua música é obra de um génio ímpar na Música deste século.

Pertinentemente nomeamos Luís de Freitas Branco o primeiro compositor português contemporâneo e iria manter-se como um padrão teórico-musicográfico, mesmo paradigmático, até ao aparecimento de Jorge Peixinho, quando uma nítida clivagem pós modernista se definiria na música deste último compositor.

Em 1951, Ivo Cruz, maestro renomado, organizou o movimento *Pró-Arte*, e a *Sociedade Sonata* (1938), destinados ao estímulo da música, sucedâneo teórico e prático de António Ferro.

2.1.2. Caminhos para a pós modernidade

Walter Benjamin, no início do século, teorizou a decomposição da experiência perpetrada pelos *mass media*, anunciando a era pós-moderna.

Convém centrar uma reflexão sobre os termos "moderno" e "pós-moderno". A obra musical modernista ergue-se numa arquitectura de definições, nominações, ordens, classificações, catalogações, categorias, modelos, processos e técnicas desenvolvidas no evolucionismo académico dos conservatórios, das escolas e das universidades. Na modernidade, os intérpretes especializaram-se no passado, e a tradição torna-se a figura da arte musical oficial. A dominação do modo diatónico conduz a necessidades estéticas codificadas, a uma racionalidade integral, à visão burguesa do mundo, segundo T. W. Adorno.

O *pós-modernismo* coincide com a libertação da energia simbólica; é pluralidade, explosão, disseminação de estilos e concepções. A música pós-moderna realiza-se em espaços alternativos, em diversos *mass media* — são obras multidimensionais, não teleológicas, onde o signo (*in extremis*: a nota) não é estável; gera imagens/figuras através da reprodução/decomposição doutras imagens; é atraída para o imperfeito, o fragmentário — na música pós-moderna associa-se o símbolo com a intuição estética e a alegoria com a convenção (esta inerente ao uso de instrumentos tradicionais, como, por exemplo, o piano). Discursividade derivativa, expansão, síntese, simbiose, são significativos do impacto das novas tecnologias electrónicas e mediáticas. Tudo se apresenta num painel inter-textual e inter-discursivo.

Para o classicismo, mesmo o que se desenvolveu universalmente para além do âmbito europeu, a composição escrita é o paradigma; é a História das composições escritas e dos seus autores. Esta postura é típica da modernidade. Na situação pós-moderna a música vive a sua História noutros suportes (rádio, vídeo, computador), numa relação controversa e interactiva da escrita e dos outros media no âmbito da estética da comunicação.

Assim, ficamos aptos a compreender a revolução despoletada por Jorge Peixinho na década de 60 e como foi que, na situação pós-moderna, se desenvolveu a Nova Música Portuguesa. Podemos considerar muito

embora que o modernismo domina a maioria das composições portuguesas pela sua arregimentação na *estética serialista* (utilização de séries de modos de ataque e intensidade com novas funções atribuídas à noção de variação).

Peixinho ligou-se a semiologias inter-artísticas (com o *happening* de Ernesto de Sousa; a poesia de Herberto Helder e de Melo e Castro em "*Eurídice Reamada*") e estabeleceu estratégias de improvisação e texturas seriais (em "*Sucessões Simétricas*"). Sobretudo, novos materiais sonoros (electrónica, concreta, piano preparado, especializações).

Em "*Morrer em Santiago*", obra inspirada em Luigi Nono (política e musicalmente), Peixinho estabelece inóspitas relações estruturalistas e texturais. O ciclo "*Dominó*" abre novos sentidos musicográficos para flauta.

A intervenção de Peixinho era uma abertura cultural, sem precedentes nos músicos anteriores. As suas "*5 Peças para Piano*", embebidas em teorias webernianas, seriam dos primeiros marcos. Mas também valeram a própria atitude do compositor, os materiais com que lidava, e uma proposta intersemiótica até então desusada. Peixinho estaria em íntima relação com os artistas e escritores, também eles revolucionários dentro das nossas fronteiras. Obras de grande fôlego como as orquestrais "*Quatro Estações*", "*Concerto para Cravo*" ou "*A Aurora do Socialismo*". "*Kinetofonias*" (3 grupos orquestrais) e "*À Flor das Águas Verdes*" (3 grupos vocais) são obras com imensos horizontes.

Em "*Sobreposições*" realiza uma acumulação mágica de estruturas. Em "*Políptico 1960*" descreve polimorfismos antinómicos, numa aventura inédita sobre densidades. "*Sucessões Simétricas II*" são um estudo inovador das estruturas rítmicas. Uma sua obra exaltante é "*Passage Intérieur*" (1989) para *ensemble* tipificado em conjunto de *jazz/ rock* e *electronic live*.

Peixinho em "*Ouçam a Soma dos Sons que Soam*" propôs-se a um estudo agógico (sobre o tempo e o ritmo); "*Música para Água e Mármore*" (jogo de espaços para texturas derivadas de objectos sonoros, *ready made*, concretismos); "*Memoires Miroirs*", para clavicórdio amplificado e 12 cordas; "*Sax-blue*", para saxofone e envolvimentos electrónicos; e obras de música electrónica analógica como "*Canto Germinal*" e "*Floresta Sagrada*", estas escritas nos inícios da década de 90. "*Nocturno no Cabo do Mundo*" (1993) é uma tapeçaria tripla para 3 pianos.

Em "*Elegia a Amílcar Cabral*" e "*Luís Vaz*", Peixinho lidou com novas formas de notação musical, novos morfemas (sons sinusoidais) e regimes de colagem, como pioneiro da música electrónica em Portugal. Jorge Peixinho foi o desencadeador do espírito pós-modernista na música portuguesa e o profeta da vanguarda.

"O último disco de Peixinho, edição póstuma, reúne algumas das obras mais expressivas da literatura musical para saxofone. O virtuoso saxofonista Daniel Kientzy interpreta *"Fantasia-Impromptu"*, *"Passage interieur"* e *"Sax Blue"* onde são usados o sintetizador, a câmara de eco, regimes de heterofonia, e se manifesta a interioridade poética do malogrado compositor. (CD: *"Peixinho/Kientzy"*, 1996). O *"Concerto para Saxofone e Orquestra"* é um estimulante exercício para este instrumento.

João Pedro Oliveira adaptou a partitura de *"Floreal"*, escrita para quarteto de cordas, a solo de órgão.

Filipe Pires e Clotilde Rosa, da geração de Peixinho, partilharam interesses afins com ele e Álvaro Cassuto assumiu fortes influências webernianas e pendereckianas.

Filipe Pires trabalhou com séries métricas e rítmicas (*"Perspectivas"*, 1965). Em *"Regresso Eterno"* escreveu com recurso ao *sprechgesang* (canto-declamação). Depois do contacto com Pierre Schaeffer compôs obras de carácter concretista e electro-acústico. *"Canto Ecuménico"*, um imenso painel de músicas do mundo e efeitos complexos de montagem de sintagmas sonoros, é uma das marcantes obras da História da Música Contemporânea Portuguesa. Nos anos 70 e 80 preferiu o teatro musical sem todavia abandonar a escrita convencional: (*"Epos"*) e experiências no campo do minimalismo (*"Octeto"* e *"Monólogos"*). A peça de teatro musical *"Os Zoocratas"* é uma crítica plena de humor à musoburocracia e ao Poder e joga com uma grande multiplicidade de elementos formais, numa estética deliberadamente pós-modernista. Noutra sua obra-prima *"Portugaliae Genesis"*, neoclassicista, oferece-nos uma grandiosa metáfora sobre o nascimento da nacionalidade.

Clotilde Rosa, eminente harpista, e membro do *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa*, participou na obra colectiva *"In-con-subsequência"*. *"Variantes"*, para flauta solo, é das belas composições de carácter solísticio da nossa literatura musical; e, em *"Ode"* para guitarra, lidou com diversas noções de tempo; *"Hellas"*, para harpa, é uma decisiva reflexão dum compositor a partir do conhecimento virtuosístico do instrumento. *"Encontro"* para flauta solo é por muitos considerada a sua obra-prima. Outras suas composições que convêm destacar são *"Vozes de Florbela"* (para guitarra e voz), *"Alternâncias"* (flauta e piano), *"Ricercari"* e *"Jogo Projectado"* (orquestra).

Álvaro Salazar é um eminente compositor e chefe de orquestra e um incansável animador da vanguarda musical portuguesa. *"Quadrivium"*, *"Palimpsestos"* e *"Intermezzo"* estão entre as suas grandes obras. *"Glosa"* e

"Tropos" são admiráveis painéis para orquestra. *"Intermezzo 4 A/B"* (1994) culmina a série pianística deste autor; escrita para 2 pianos, joga com uma notação polissémica.

Na obra de Maria de Lourdes Martins é de grande importância a literatura pianística; musicou poemas de Fernando Pessoa (*"Quatro Poemas da Mensagem"*, no estudo coral/sinfónico *"O Encoberto"*), e, são relevantes o seu *"2º Quarteto de Cordas"*. *"Sonoritá"*, *"Ritmite"*e, em *"Toccatina"* (1977) para piano, escrita para Adriano Jordão, recorre a *clusters*, percussão e novos recursos, é uma obra cimeira; *"Catch"* (1981) é uma jóia da literatura pianística portuguesa; em *"Ritmite"* (para piano) joga com elementos sintáxicos neo-clássicos e perlaborações concretistas. De apurado formalismo são as partituras para *"Simetria"* (clarinete), *"10 Momentos"* (cravo) e *"Divertimento"* (quinteto de sopro).

Filipe de Sousa está entre os importantes compositores clássicos com uma carismática produção: *"2 Sonatinas"* (piano); *"5 Odes de Ricardo Reis"* (canto e orquestra) e *"Sinfonietta"* para orquestra. Trabalho heurístico, acto de exploração discursiva, alegoria da superação do conservadorismo.

Álvaro Cassuto abre a sua composição ao atonalismo livre e ao aleatório em criações como *"Cro(mono)fonia"*, *"Evocações"* ou *"In memoriam Pedro de Freitas Branco"*. A sua música cria uma aura de significado plural, é enigmática e especulativa.

Lopes e Silva, compositor atento a aspectos ritualísticos da execução musical, escreveu *"Silhueta"*, *"A Voz"*, *"Fragmentos"*, *"Nocturnal"* (obras de carácter instrumental, vocal e electro-acústico).

Cândido Lima, pedagogo, enfeudado na estética xenakisiana compõe obras de grande minúcia, imaginadas com uma lucidez impressiva como *"Miniaturas"* (1969), *"Canções Estáticas"* (1971), *"Étoiles"* (1978), *"Momentos-memórias"* (1985), *"Polígonos em Som Azul"* (1988) ou *"Música dos Objectos e do Acaso"* — o aleatório e o multimedia são as suas preocupações mais dominantes. Tem procurado relacionar a música com outras artes (pintura, vídeo, instalação) em obras de magnífico detalhe (*"Sol-oeils"*, 1979; *"Toiles"*; I, II, III e IV, de 1976 a 1980); *"Tapisseries-croquis"*, (1992). Se a sua abordagem da música é primordialmente estruturalista, ela engradeceu-se em contextos inter-semióticos e informáticos.

António Victorino D'Almeida é um compositor que por vezes se desvia dos cenários da música clássica e actua em diversas frentes — também como concertista e animador; apostou em obras de carácter actualizado como a peça de música electro-acústica *"Catedral da Angústia"* e a ópera *"Canto da Ocidental Praia"*. A sua música procura a alegoria da festa popular.

Constança Capdeville desde o início da sua carreira que se interessou por aspectos extra-musicais (cenografias, inter-media, *performance*, dança, etc.) e pode ser vista como a grande autora portuguesa da pós-modernidade. "*Diferenças sobre um Intervalo*", "*Libera Me*", e "*Doppiomaggio*" figuram entre as criações eloquentes da nossa música.

Jogo de formas contrastantes que têm por efeito fazer transparecer os objectos sonoros múltiplos — o espírito do lugar habita cada imagem musical que passa e reconduz-nos a uma ambiência mágica: o espaço é construído como um quadro onde as acções musicais dos intérpretes se cruzam, sob um princípio de eficácia poética com relações coreográficas, mímicas, fílmicas — um assunto maravilhante da estética pós-moderna.

Paulo Brandão grande nome da música para peças dramáticas, escreveu importantes obras de carácter experimental (estudos sobre silêncios e intervalos). Paulo Brandão interessa-se fundamentalmente por estruturas interválicas e texturas tímbricas em obras de grande fôlego como "*Biálogo*" (1974), "*Comunicações*" (1978), "*Antropos*" (1985), "*A Árvore Metálica*" (1986), "*Colibri*" (1989) e "*Canto para Beatriz*" (1990). "*Urantia*" para *ensemble* (1994) é uma composição cosmogónica de extraordinário encantamento.

Emmanuel Nunes é o maior compositor vivo da música portuguesa contemporânea. Um génio ímpar, de grande prolixidade, músico visionário, introduziu entre nós conceitos metamusicais sob influência de Stockhausen. O gigantismo das suas composições, o rigor da sua escrita, o teor científico da estruturação da matéria sonora, fazem de Nunes um nome prodigioso. "*Litanies du Feu et de la Mer*", para piano; "*RUF*" (para orquestra e fita magnética); "*Tif'ereth*" (para seis solistas e seis grupos orquestrais); "*Musik der Frühe*" (para 18 instrumentistas); "*Vislumbre*" (para côro); "*Wandlungen*" (para 25 instrumentos e *electronic live*) ou "*Quotlibet*" (para orquestra, 6 percussionistas e 28 instrumentos) são obras primas da música universal.

"Quodlibet" foi criada para o Coliseu dos Recreios. Vem duma memória de infância e procura a espacialização, a visualização, a *"poiética"* da distância, da auscultação, da descontinuidade, da mobilidade sobretudo da discrepância discursiva. Talvez a mais monumental obra dum compositor português.

As obras de Nunes são um percurso iniciático, cubismo em movimento, aspiram a zonas do maravilhoso e do transcendental — este esoterismo cabalístico assombra em "*Minnesang*", "*Sephirot*", no ciclo "*Chessed*" ou em "*Duktus*", esta baseada na magia do número sete. Exigindo um apuramento técnico e conceptual extraordinário aos seus intérpretes, "*Einspielung*", para violino solo, "*Versus*" (violino e clarinete), "*Grund*" (flauta e banda

magnética), "*Clivages*" (seis percussões). "*Einspielung*" prossegue como um ciclo para solos, e "*Versus*" para duos instrumentais. "*Lichtung*" (I e II) para ensemble é uma investida na espacialização do som, movimentado via computador (1996).

Nunes expandiu as noções de espaço musical, de inter-media (vídeo, cinema), inter-arte (literatura, pintura) e da própria representação dos intérpretes, normalmente estimulados para semiologias e técnicas inusitadas. A sua filosofia suprematista inspirada em Husserl e Merleau-Ponty, pensa a "mobilidade interior" e desenvolve o conceito do "grande agora".

Tecnicamente, a sua obra aprofundou regimes discursivos como o rubato, os registos, as ressonâncias e fenómenos vibratórios complexos. Desde 1978 iniciou o ciclo "*La Création*" onde investigou espaços rítmicos de diferentes origens.

João Pedro Oliveira, Virgílio de Melo, António Pinho Vargas, João Rafael, José Tomás Henrique, Isabel Soveral, Alexandre Delgado, António Chagas-Rosa, e.a., são revelações duma nova geração de compositores.

Em João Pedro Oliveira as figuras musicais podem ser imaginadas a partir dos Evangelhos, dos Antigo e Novo Testamentos, do Livro do Apocalipse, doutros livros sagrados; retoma a espiritualidade da música sacra europeia e, à maneira de Messiaen, a dimensão bíblica da música (ex.: "*Requiem*", 1994). Obras de grande rigor e perfumadas de poesia como a série dos "*Integrais*" (de 1986 a 1989) de escrita solística das quais se destacam "*Integral V*" (1988) para percussão e banda magnética; e "*Sombras*" (cravo e *electronic live*); "*Pneuma Hagios*", música estática; música serial em "*Estudos para Cinco Instrumentos*" — homenagem a Alban Berg.

"Pirâmides de Cristal" (piano, 1993); Um *"Requiem"* de dimensão escatológica (1994) *"Dança das 7 Trombetas de Fogo"* para banda sinfónica (1994) ou o hipersensível quarteto de cordas *"Peregrinação"*, 1995; são as suas recentes partituras.

São deslumbrantes as suas peças para órgão "*Sete Visões do Apocalipse*" (1982) e *"Harmonias e Ressonâncias"* (1995) e a fulgurante obra plural para percussão "*Kyti*", (de 1992 a 1994).

Oliveira, na sua música interactiva, concilia um apurado regime de escrita com a transformação do som em tempo real ("*Tessares*" ou "*Patmos*").

A obra de João Rafael, um talentoso discípulo de Nunes ("*Occasus*" ou "*Octeto*"), é fenomenista, constituída de entidades sonoras independentes, um novo imaginário que interioriza o campo móvel do real numa proposição estética de grande abstracção onde as formas-objectos desfilam

conciliadas por um rigor geométrico. "*Transition*", para clarinete solo, é um jogo soberbo de funções de integração (altura, duração) e coordenação (dinâmica e timbre). Escondendo um pensamento matemático numa tessitura de cores e valores, criou a transparência das obras como "*Reiterações*", para piano (1990); "*Octeto II*" (1988) e "*Ombre Croisées*" para *ensemble* extrovertido e sensual.

António Pinho Vargas demonstra uma escrita apoiada sobre relações criptológicas em "*Explicit Drama*" (trio de jazz e orquestra), "*Círculos*", "*Mirrors*", "*Estudos/Figura*", "*Geometral*" (com recortes minimalistas) e "*Poetica dell'Extinzione*". Ele é pertinentemente eclético (na conquista dos mass media) e plural na sua extraordinária imaginação pós-modernista. No CD *"Monodia"* expõe obras solísticas (*"Três Fragmentos"*, clarinete; *"Mirrors"*, piano); *"Monodia"* para um quarteto de cordas; *"Três Quadros para Almada"* para ensemble, desenhos tímbricos, sombras texturais, com fôlego neo-minimalista, substancializações do talento multíplice; música/psicodrama que se afirma na poética sonora do presente.

Muitos compositores se voltam hoje para o computador (Cândido Lima, Vargas, Zíngaro, Brandão, Isabel Soveral, e.a.). As obras mais notórias são assinadas por João Pedro Oliveira ("*Tríptico*" e "*Cidade Eterna*"), "*L'Air de l'Air*" de João Rafael, "*Estudos para Decoração de Interiores*" de A. Sousa Dias. E. D. Melo Pimenta colaborou com Cage e editou em CD "*Música Electrónica*" (1991) "*Música Digital*" (1995) e compôs "*Gravitational Sounds*" (1990), música-design.

Alexandre Delgado é um novo talento apostado num pós-vanguardismo, em obras hiper-realistas, galacticas, como "*Concerto para Metais*" (1986), "*Turbilhão*" (1987) ou "*À Memória dum Papagaio*", para flauta e orquestra (1989), e "*Quarteto Breve*" para percussão (1987).

Virgílio de Melo, erudito em música electro acústica compôs *"Lunar"*, 1982, para *ensemble*; uma expressiva peça para flauta solo (*"Nó"*, 1985); *"Canto Fundo* (sopros, 1987); *"A Tre"* para 3 clarinetes (1990); *"Genealogias"*, corne inglês e fita magnética (1991); a ambiciosa peça híbrida *"Autour, une Fulguration"* (clarinete contrabaixo, 2 moduladores em anel, harmonizador e banda magnética), 1992, a sua obra prima. Para o organista João P. Oliveira escreveu *"Átrios", 1996*.

Rosário e Helena Santana, cujas obras têm sido escrupulosamente executadas pelo *Grupo Música Nova*, escreveram de parceria "*Polifonia em Mi*".

Isabel Soveral trabalha em várias direcções estéticas numa escrita subtil e sóbria "*Quadrivium (in)Fluências*", para orquestra (1988); "*Opium I e II*" para clarinete solo; "*Contornos III*", para quatro clarinetes, e "*Electrónica 1*" (1991); "*Anamorfoses*" (1994), para clarinete e banda magnética, perfumada de lirismo. *"Quadramorphosis"* (1993) para percussão e banda magnética consiste num jogo geométrico entre os solistas e 4 altifalantes. A complexidade dos elementos musicais maximaliza a tensão e a dissonância, estabelece um mundo intuitivo e arquitectual, investido na líbido e na congeminação dum imaginário.

António Chagas-Rosa destacou-se nos meios operísticos internacionais e compôs "*Antinous*" (1990) para orquestra sinfónica e quarteto de cordas; "*Três Gacelas*" (1988) para voz e orquestra de câmara, e "*Sonata para Piano*" (1987). Chagas-Rosa ensaia novos regimes de notação.

Uma das interessantes personalidades da Nova Música Portuguesa é sem dúvida o compositor António Sousa Dias — ele representa eloquentemente as tendências das novas gerações; pelos materiais usados, pela concepção cénica, pelos enredos multimedia — a sua perspectiva inter-arte manifestou-se junto a Capdeville (*Opus Sic*), no cinema, e na música interactiva com vídeo. Atento às novas tipologias (rock, *jazz off*, minimalismo, conceptualismo) Sousa Dias é significativo sobretudo na renovação tecnológica da nossa música de hoje. "*Estilhaços*" (1989), "*Transparências em Prata*", "*Fernando Lanhas — os Sete Rostos*" (1988), "*Mise em Page*" (1990), "*Objectos no Espaço Perturbados por Corpos Estranhos*" (1991) ou "*O Jardim das Chuvas de Todo o Sempre*" (1991), como em "*Estudos para Decoração de Interiores*" (1987), *"... para Dois Pianos (nº 1 e nº 2)"* (1986 e 1992, respectivamente), são obras poliscópicas, cuja escrita dirige a música em variadas direcções poéticas e/ou electrónicas. Em "*Rumbinação, Definitivamente!*", de 1994, assume a sensualidade tropical e latina da música de dança com sintagmas de ritmos populares.

Miguel Azguime compôs desde os inícios de 1990 alguns trabalhos para interpretação do *Miso Ensemble*, entre os quais: *"Perfazer o Azul"*, *"Immortelement Phénix*, electro/acústicas; *"Múltiplos Transitórios"*, electrónica; *"Poemas de 3 Sons"*, *"Ícone II"*, percussão.

Carlos Zíngaro considerou diversas composições para música interactiva e em tempo real (vide capítulo 5 deste livro). Vítor Rua decidiu-se, num gesto de autodidaxia, pela composição de intenções instrumentais (solo e ensemble) em *"Relax/Stress"*, 1996.

Embora as fronteiras entre o "clássico" e "outras músicas" estejam rigidamente marcadas e sejam inabalavelmente caucionadas por uma musicologia oficial, algumas situações no campo das músicas funcionais

ou em certos desvios experimentalistas autorizados pela permissividade inter-arte ou inter-media, puderam aparentemente violar este maniqueísmo imperante. Hoje, e em todos os países, os lobbies, os musoburocratas, o elitismo, a pomposidade, o poder discricionário, a arrogância burguesa, a politiquice oportunista, a corrupção e o favoritismo são os obstáculos notórios às revoluções musicais, às atitudes vanguardistas e à liberdade estética — bem vistas as situações a Música Contemporânea é uma luta vitoriosa contra os padrões obsoletos duma autoproclamada *"erudição"*, signo pseudo aristocrático/intelectual a esconder a luta de classes, onde a política cultural procurou alienar a aventura da criação e a subversão do academismo.

Um grande esforço colectivo dos compositores, dos intérpretes, dos musicógrafos, dos produtores e das instituições ligadas à Música, têm sido o motor da positiva evolução e das necessárias clivagens que se realizam no panorama da Música Portuguesa de Hoje.

2.2. Intérpretes de Música Contemporânea

Há uma metáfora dos estruturalistas que diz que "a música é uma árvore morta" — querendo significar que é um discurso inscrito num papel — podemos contrapor a esta ideia que o intérprete é a seiva da árvore da música. Não fôsse o facto de muitos dos nossos compositores serem também intérpretes, na verdade são os intérpretes que animam a cena musical, eles são os agentes da vontade do compositor: solistas, regentes de agrupamentos, programadores de computador...

Os intérpretes portugueses de música clássica contemporânea encontram-se normalmente integrados nos agrupamentos mais importantes, um corpo colectivo reduzido à soma das especialidades instrumentais e individuais. Este facto condiciona, como é óbvio, os compositores (cuja composição pretenderá visar um mais amplo leque de competências) e reduz as possibilidades dos intérpretes em executar peças cuja indicação instrumental fuja à modorra organológica de cada um dos nossos grupos; fica-se assim em campos limitadores das especialidades dos próprios compositores.

Nos Conservatórios, nas Escolas de Música, nas *Orquestras* (como as *Sinfónicas de Lisboa e Porto* já desaparecidas), em instituições como os Conservatórios de Música de Aveiro, Braga, Coimbra, Covilhã, Faro, Funchal ou Ponta Delgada, nas *Orquestras da Radiodifusão Portuguesa* (Lisboa e Porto), da *Emissora Nacional, do Teatro de S. Carlos, Filarmónica de Lisboa,*

dirigida pelo regente Ivo Cruz, na *Nova Filarmonia Portuguesa*, dirigida por Álvaro Cassuto, na *Metropolitana* de M. Graça Moura, organizam-se e realizam-se algumas e esporádicas interpretações da nossa música contemporânea. Na verdade, o ensino, propõe os intérpretes para a execução de obras do passado e muito raramente são criadas obras de música contemporânea—votada a um ostracismo sombrio pela ideologia dominante.

Os intérpretes vivem então dependentes de uma esporádica inclusão de obras vanguardistas em Festivais (Costa do Estoril, Capuchos, Sintra, Espinho, Algarve, Açores, Madeira, Avante!)) e fundamentalmente todos os anos se aguarda o surgimento de obras de grande calibre estético nos "Encontros de Música Contemporânea" da Fundação Gulbenkian (Lisboa) — fundados em 1977 e dirigidos por Luís Pereira Leal, os "Encontros" são na verdade o lugar privilegiado da música contemporânea portuguesa—já que os *media* (rádio, TV, disco) mostram pouco interesse pela obra de Arte Musical de hoje. Como exemplos: os intérpretes de música electrónica *live* (como Sousa Dias, João Pedro Oliveira ou Zíngaro) estão limitados a um ou dois locais onde a tecnologia de cena autoriza as suas execuções e pela questão ainda maior da inexistência de um estúdio de música electrónica importante e à altura da competência dos músicos.

Por isso mesmo a autodeterminação de certas agremiações de músicos e a formação consequente de agrupamentos musicais tem sido o garante da evolução da música em Portugal, e tem sido assim durante todo este século.

O *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa* (GMCL) fundado por Peixinho é o paradigmático conjunto musical: banco de ensaio para os seus grandes compositores-intérpretes e extraordinário produtor de notáveis obras do presente. Em 1996 foi dirigido por Aldo Ricci.

No *GMCL* figuraram alguns dos nossos distintos intérpretes (Peixinho no piano, Clotilde Rosa na harpa, Carlos Franco na flauta, Lopes e Silva na guitarra, Manuela de Sá como vocalista, entre outros).

Peixinho revolucionou a condição de intérprete abrindo-a a acções performativas, intervenções tecnológicas (piano preparado e extensões electrónicas), conceptuais e a operações inter-artísticas.

O *Trio Artis* especializou-se na execução de obras de Joly Braga Santos.

Álvaro Salazar fundou a *Oficina Musical*, um grupo móvel de excelentes solistas que, com a mesma função do *GMCL* tem tido um papel muito relevante entre nós. Nos anos 90 tornou-se o conjunto musical mais importante para a execução da música portuguesa de hoje.

Constança Capdeville criou o *ColecViva* com uma elite de intérpretes de vanguarda apostados em criações pós-modernistas (multimedia, inter-arte).

Álvaro Cassuto dirigiu a *Nova Filarmonia Portuguesa* e editou em CD interpretações de Cláudio Carneyro "*Memento*", "*Divertimento nº 2*" de Joly Braga Santos e "*Paráfrase*" da sua própria autoria; (*"A Música Portuguesa sécs. XVIII-XX"*, 1990).

O *Grupo de Metais de Lisboa* tem esporadicamente observado partituras portuguesas modernistas.

António Sousa Dias criou com Constança Capdeville o grupo *Opus Sic ("Obras Produzidas Utilizando Sons; Sintetizadores, Instrumentais e Computorizados")*, um laboratório da pósmodernidade.

Outros agrupamentos como o *Opus Ensemble*, o *Grupo de Música Vocal Contemporânea* do Porto (dirigido por Mário Mateus), o *Coro do Teatro Nacional de S. Carlos* dirigido por João Paulo Santos, a *Orquestra Metropolitana de Lisboa* (dirigida por Miguel Graça Moura), especializam-se na interpretação, esporádica, da música mais sincrónica. A *Orquestra Metropolitana de Lisboa* executou obras de compositores portugueses de hoje: (*"Duplo"* de J. P. Oliveira, (1994) e "*Mechanical String Toys*" de A. P. Vargas (1992), obras de Pedro Osório (1996), etc...

A *Orquestra e o Coro Gulbenkian* integram intérpretes nacionais e estrangeiros e, pela solidez da sua organização económica, têm tido a vantagem de poder concretizar obras de enorme investimento técnico.

Estas duas formações são responsáveis pela execução das obras mais grandiosas e complexas da Música Portuguesa de Hoje. Desde 1981 a Fundação Calouste Gulbenkian tem formado intérpretes e compositores (os mais relevantes) e estimulado a teoria, a estética e a pedagogia musicais de modo hegemónico.

Cândido Lima dirige o *Grupo Música Nova*, empenhado na criação de obras experimentais, pós-vanguardistas e cibernocráticas.

O *Grupo de Metais do Seixal* executou partituras neo-classicistas de Victorino D'Almeida.

Podemos referir paralelamente aos nomes citados as actividades de grandes solistas: os pianistas António Chagas-Rosa, Olga Prats, Filipe de Sousa, Filipe Pires, Nella Maissa, Francisco José Monteiro, Miguel Henrique, Nuno Vieira de Almeida, Cândido Lima, Maria Helena Sá e Costa, João Paulo Santos, Adriano Jordão, Mário Laginha, Victorino D'Almeida, Madalena Soveral, Ana Mafalda Correia, Paulo Álvares; Ana Bela Chaves, Oliveira e Silva (viola e violeta); os violoncelistas Maria José Falcão, Paulo Gaio Lima, Clélia Vital, Irene Lima; o harpista Mário

Falcão (um expoente na interpretação de obras de música aberta; rara virtuosidade); os vocalistas José Oliveira Lopes, Luís Madureira, Elsa Saque, Fernando Serafim, Manuela de Sá, Filomena Amaro, Ana Esteves Neves, Maria João Serrão, Helena Vieira, Elvira Archer; Madalena Van Zeller, Ana Mafalda Castro (cravo); os clarinetistas Américo Aguiar, Francisco Ribeiro, António Saiote e Manuel Jerónimo; Catarina Latino, Miguel Azguime (percussão); os violinistas Luís Santos, Gerardo Ribeiro e José Machado; os flautistas Carlos Franco e Pedro Couto Soares; João Pedro Oliveira destacou-se como organista— são intérpretes que podem eventualmente executar peças de música contemporânea portuguesa — única música que aqui focalizamos. Álvaro Cassuto, C. Capdeville, Jorge Matta (côro e orquestra), Manuel Ivo Cruz, Paulo Brandão, João Paulo Santos, Carlos Franco, Peixinho, Álvaro Salazar, José Luís Borges Coelho, Cândido Lima, Filipe de Sousa, Filipe Pires, A. Victorino D'Almeida, Sousa Dias, Miguel Graça Moura, são os pertinentes chefes de orquestra ou dirigentes de *ensemble*. Madalena Soveral notabilizou-se na execução em piano de "*Litanies du Feu et de la Mer*" de E. Nunes (em CD). Jorge Chaminé prosseguiu uma carreira meteórica em Paris. Como cantor barítono interpretou Xenakis, Bussotti, Luis de Pablo e, trabalhou especialmente com Jean Schwartz ("*Quatre Saisons*", 1988). C. Capdeville escreveu *"Sonata Concertante para Trombone"* para o virtuoso neste instrumento Emídio Coutinho (com João Paulo Santos no piano) — em CD, 1994.

Vítor Rua criou o *Vidya Ensemble* (1995). Miguel Azguime dedicou o *Miso Ensemble*, à execução de obras suas e de C. Capdeville.

Um número estimável de *compositores-intérpretes* (portanto, de músicos que apenas se especializaram na interpretação das suas próprias composições) actuaram em Festivais, Bienais ou no "*Ciclo de Nova Música Improvisada*" da Fundação Gulbenkian, o Projecto da *Expo 98*, *Lisboa 94*, podem ter surgido com intervenções oportunas para a necessária renovação da música portuguesa; o mesmo sucedeu com intérpretes de composições para músicas funcionais (cinema, teatro, dança, *performance*, instalação, vídeo) com eventual música de qualidade e originalidade.

Quer o Côro quer a Orquestra da Gulbenkian são de carácter transnacional mas têm sido o distinguido porta-voz da arte musical portuguesa do séc. XX.

A questão dos intérpretes passa por uma estruturação mais aberta da pedagogia musical e pela dignificação (do progressismo ou do vanguardismo) da sua arte taxativamente menosprezada em favor dos oráculos retrospectivos.

A composição escrita da música clássica contemporânea é mais complexa que a das músicas temáticas como *o jazz, o rock, a pop*, ou a nova música improvisada, já que ela visa integralmente todo o acontecimento sonoro. Os seus intérpretes de métier possuem necessariamente sólidos conhecimentos da escrita musical, correlativos a cada composição estilo ou escola; os seus investimentos públicos (especialmente no panorama operático) são de incomensurável onerosidade; mas os projectos vanguardistas são parcamente protegidos, sendo que alguns bons intérpretes são impelidos para as criações neo-modernistas e neo-clássicas, pasmados com o Passado e excitados pelo síndroma do virtuoso.

2.3. Musicógrafos Portugueses da Contemporaneidade

A Musicologia deve ser entendida como a disciplina que se debruça sobre o estudo da Música; tal como a própria Música, a Musicologia encontra-se aparentemente dividida pelas diversas matérias (clássica, electrónica, *jazz*, rock, folclore, minimal, cibernética, etc.) cada uma com os seus métodos próprios, dependentes, como é óbvio, das criações a estudar. Não deve ser confundida com análise musical (que é um dos seus sectores) nem tão pouco reduzida ao fenómeno da escrita. A música vive fora da partitura nos seus aspectos filosóficos, sociológicos, comunicativos, políticos, psicológicos, tecnológicos, enfim: pode ser estudada pelas mais diversas perspectivas musicológicas.

Assim a musicologia actual perscruta interdisciplinar e cientificamente quer uma forma barroca (uma suite) quer técnicas vocais de respiração (canto alentejano) quer criações artificiais e inóspitas de sons sinusoidais (electroacústica); acima de tudo observa processos de interacção das diversas categorias das músicas planetárias, funções poliscópicas da música e dos mass media, e processos simbióticos entre artes (o minuete de Seixas servia certa dança, os rituais religiosos convocam música apropriada). A Musicologia não é jamais isolável da Música, dos músicos e da situação histórica da sua realização.

Em Musicologia, os sistemas de interpretação epistemológica dividem-se em três níveis correspondentes à utilização do compositor, do intérprete, do auditor e do musicólogo. Esses níveis são, segundo Moreno:

1) nível neutro — descrição da música em si, corresponde ao estudo das operações técnicas e formais e à análise da própria substância musical.

2) nível estético — estudo das estratégias de percepção. Diz respeito às condições psico-fisiológicas da audição e à concepção intrínseca da significação musical.

3) nível poético — estuda o processo da produção da música e as condições fisico-psicológicas, extrínsecas e colectivas da criação.

Podemos fazer uma reflexão prévia sobre o objecto da Musicologia: considerando três tipos de Musicologia:

1) Aquela que parte da Idade Média europeia (quando muito do helenismo) e considera o Ocidente como civilização exclusiva — versão aparentemente escravocrata e etnocêntrica.

2) Admite a existência de povos extra-europeus mas celebra apenas as glórias ocidentais de 1) e analisa as outras músicas por critérios estritamente musicográficos ocidentais — versão inadvertidamente colonialista e imperialista.

3) Considera com a mesma objectividade epistémica, antropológica e histórica todas as civilizações, da pré-história à era espacial — é a musicologia materialista-dialéctica.

Por vezes a musicologia portuguesa foi tributária das musicografias internacionais (especialmente da francesa, da alemã e da inglesa e, recentemente, da americana). Todavia aqui neste escopo estamos apenas a considerar a *musicografia que tem por objecto a música portuguesa contemporânea — desta maneira a individualidade da nossa música marca a mais profunda identidade da sua musicologia.*

O *processus* histórico da música conheceu uma enorme revisão nos meados deste século. Na verdade, a História foi o sector mais importante das nossas ciências musicais e foi através desta ciência que se pôde estabelecer um princípio de autonomia e identidade para a criação musical do pós-guerra. Se as formas musicais, os estilos, os géneros, as tipologias foram assimiladas de modelos estrangeiros, especialmente europeus, as vivências e as vicissitudes sociais dos criadores de música portuguesa dariam o traço distintivo desta nossa arte.

No regime da ditadura, António Ferro, admirador do futurismo e do dadaísmo, dava grande impulso à musicografia com a criação dum *Gabinete de Estudos Musicais*; mas este tipo de processo institucional redundaria por degeneração político cultural numa organização espúria das ciências musicais, normalmente comprometida com planificações pedagógicas estagnantes e servindo apenas de reforço ao obscurantismo, e à cristalização do pensamento musical, ao mesmismo.

Luís de Freitas Branco, eminente humanista, homem de vasta cultura literária e artística, desenvolveu uma frente musicográfica que reflectia a insatisfação com o regime mas sobretudo rasgava outros horizontes ao pensamento musical português. Lopes Graça, nas *"Obras Literárias"* por seu turno, codificou um rigoroso sistema de análise da música tradicional portuguesa, redigiu fundamentos para a compreensão histórica da modernidade e forneceu elementos para a análise musical; sobretudo na sua obra escrita de parceria com Tomás Borba (*"Dicionário de Música"*, 1956). Com Michel Giacometti escreveu a obra *"Antologia da Música Regional Portuguesa"*, obra que reflecte a grandeza revolucionária e o proselitismo humanista do neo-realismo que Cochofel apontava em Lopes Graça.

Francine Benoit foi uma divulgadora incansável da música portuguesa, especialmente a de Lopes-Graça, e caucionou certas ousadias estéticas. Macário Santiago Kastner deu à musicografia portuguesa um carácter científico de análise, embora os seus textos monumentais se refiram a períodos anteriores à música contemporânea. Kastner é *facile princeps* da musicologia clássica portuguesa e o seu fecundo trabalho é uma doxa para todas as gerações de musicógrafos vindouros.

João de Freitas Branco surge como o primeiro e mais importante musicólogo da contemporaneidade. Uma intensa actividade política e cultural (que culminou com a fundação em 1980 do Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa), a escrita duma preciosa *"História da Música Portuguesa"*, um estudo de projecção universal *"Alguns Aspectos da Música Portuguesa Contemporânea"*, dos inícios dos anos 60, monografias de grande teor literário e analítico-musical sobre Luís de Freitas Branco, Joly Braga Santos e Vianna da Motta, mas sobretudo uma extensa musicografia avulsa que proporcionou a liberdade da criação musical; olhou com magnanimidade para todos os fenómenos musicais que foram surgindo na nossa cultura e contribuiu decisivamente para a dignificação das tipologias musicais de massas — uma figura de génio, generosa, imortal. Por um lado, convocou competências sobre diversas matérias académicas que garantem a construção da autonomia da nossa musicologia e por outro abriu, pela primeira vez, espaço a aspectos da música contemporânea.

Henrique de Oliveira Marques escreveu o *"Dicionário dos Termos Musicais"*, estabelecendo um léxico preciso da musicografia portuguesa num confronto da nossa língua com outras importantes línguas europeias, de inestimável valor para a nossa Cultura Musical e à sua diaspórica comunicação.

Um nome saudoso da musicografia portuguesa é Manuel de Lima — numa atitude de imensa curiosidade e com uma qualidade de escrita

admirável, Manuel de Lima acompanhou sempre as grandes mudanças que se faziam sentir na música nos anos 70, perspectivando uma apreciação das criações portuguesas mais originais.

O regente e compositor Ivo Cruz escreveu *"O que Fiz e o que Não Fiz"* (1985), uma obra autobiográfica útil para a compreensão duma modernidade musical em Portugal inaugurada por António Ferro.

A. H. de Oliveira Marques no seu *"Guia de História da Primeira República Portuguesa"* e numa visão estruturalista da nossa História, deu subsídios metodológicos infindáveis e insubstituíveis para a compreensão diacrónica do nosso mundo musical.

Os ensaios de José-Augusto França sobre *"Arte Contemporânea"* ou a *"História da Literatura Portuguesa"* de Óscar Lopes e António José Saraiva podem servir de exemplo para o abrir das fronteiras entre a Musicologia, a música e as outras artes e para salvar a Musicologia dum isolamento motivado pela hiper especialização e pela divisão do trabalho artístico. Na verdade os nossos grandes compositores trabalharam com fontes literárias e artísticas, sendo que, como no caso da poesia, estas formas estéticas foram absolutamente infraestruturais para a criação musical. (ver, adiante, 7.3. deste livro)

A *Divisão da Música da SEC* e o *Departamento de Musicologia do Instituto Português do Património Cultural* têm por missão propugnar pela sobrevivência e identidade da massa cultural musical, independentemente de eventuais controvérsias e quiasmas estéticos.

Os trabalhos de Adriano Duarte Rodrigues sobre teoria da comunicação abriram ao entendimento da obra musical pós-moderna, da inter-relação da música e os mass media e à concepção da obra musical como um *patchwork* (manta de retalhos).

Tomás Ribas notabilizou-se pelas suas reflexões sobre Música e Dança portuguesas.

José Sasportes nas suas obras sobre dança, especialmente *"A Dança em Portugal"*, escrito de parceria com António Pinto Ribeiro, deu o importante contributo para o conhecimento da música e da sua relação com a arte da dança contemporâneas.

Sendo especializados em períodos anteriores à contemporaneidade, Bertino Daciano Guimarães, Maria Helena de Freitas, Gerhard Doderer, José Augusto Alegria, Padre Manuel Faria, Humberto d'Ávila, Tomás Borba, João Paes, e.a., consolidaram uma nova concepção de musicologia. Manuel Carlos de Brito publicou, os fundamentais *"Estudos de História da Música em Portugal"*, 1989.

José Carlos Picoto, José Blanc de Portugal, José Bettencourt da Câmara (atento estudioso das obras de Filipe Pires e Lacerda), João José Cochofel, Manuel Dias da Fonseca, Teresa Cascudo, Francine Benoît, Eugénio Leitão, Luísa Cymbron, publicaram literatura crítica e analítica da música portuguesa recente, num contributo superlativo para a musicografia.

Nuno Barreiros situa-se como um caso à parte da musicografia portuguesa: os seus trabalhos, desejados em livro, são a atenta observação dos acontecimentos sincrónicos da vida musical portuguesa e os seus estudos abrem-se poeticamente aos experimentalismos, às novas tipologias musicais como a electrónica *live*, o teatro musical, às inovações, sobretudo à plurivocidade da situação pós-moderna da música.

Se Maria Madalena Azeredo Perdigão e João de Freitas Branco promoveram institucionalmente a Musicologia e a Música Portuguesas, Mário Vieira de Carvalho desenvolveu uma musicografia contemporânea: numa acção político-social e conceptual paralela à de Jorge Peixinho. A publicação de "*Estes Sons, Esta Linguagem*" insere no seu texto de intervenção alguns aspectos da Música Portuguesa Contemporânea, e dá a conhecer figuras como Peixinho, Nunes, Filipe Pires; obra comparável à dimensão crítica dos textos de Lopes Graça em "*A Música Portuguesa e o seus Problemas*", "*Estes Sons, Esta Linguagem*" é uma clivagem entre a musicografia académica suportada pela ideologia dominante, e o espírito da revolução que animava nos anos 70 as vanguardas da música; desta forma Mário Vieira de Carvalho introduzia a musicografia portuguesa na pós-modernidade. Especializou-se no estudo monográfico de Lopes Graça, Emmanuel Nunes ou Jorge Peixinho e, em textos avulsos, elevou a perspectiva actual da nossa música e da nossa musicografia. A sua tese de doutoramento, agora em livro, "*Pensar é Morrer ou o Teatro de S. Carlos*" explora as relações sócio-comunicativas da ópera em Portugal.

Muitos músicos escreveram musicografias avulsas, de auto-análise ou de conspícuo estudo e crítica de vários aspectos da nossa música de hoje: assim Filipe Pires, Ivo Cruz, Jorge Peixinho, Álvaro Cassuto, Constança Capdeville, Filipe de Sousa, Alexandre Delgado, Virgílio de Melo, Pinho Vargas, António Sousa Dias, João Pedro Oliveira, Cândido Lima, entre outros — impõe-se uma recolecção destes textos, suprindo assim, uma lacuna na interpretação da nossa própria cultura.

António Sousa Dias revela-se um analista musical extravagante no plano das relações epistemológicas. Filipe Pires estabeleceu e editou uma obra bibliográfica extensa (ex: a monografia *"Óscar da Silva"*, 1996).

Musicólogos como Maria Augusta Barbosa, Adriana Latino, Manuela Toscano, ligados à Universidade Nova, tiveram intervenções da maior importância para o estudo sincrónico e diacrónico da nossa música.

Salwa Castelo Branco marca decisivamente uma concepção etnomusicológica da cultura portuguesa, entendida como uma tradição e na sobrevivência dessa tradição. João Soeiro e Domingos Morais (*"Os Instrumentos Musicais e as Viagens dos Portugueses"*, 1986) são etnomusicólogos com observação da música portuguesa sincrónica.

António Victorino D'Almeida, um popular divulgador da nossa música, publicou diversos trabalhos de reflexão histórica, análise e estética da música portuguesa inclusive a mais recente.

As publicações esporádicas, *"Gazeta Musical"*(desde 1950), *"Arte Musical"* (desde 1995, da JMP) e *"Revista da Música"*, *"Fórum Clássico" (1995)*, abordaram a clássica contemporânea.

Nas páginas de *Letras e Artes* e *"Vida Mundial"* (anos 70); depois no *JL* (desde os anos 80) e em separatas culturais (ex.: *"Diário de Lisboa"*, de boa memória) surgiram sempre textos críticos e ensaísticos determinantes.

Jorge Lima Barreto publicou um embróglio estético das Músicas de Hoje ("*Musicónimos*", prefácio de J. Freitas Branco, 1976).

Os textos de Luís Pereira Leal, Carlos de Pontes Leça, Maria Fernanda Cidrais, nomes ligados à animação da música portuguesa contemporânea, são exegeses fundamentais.

Rui Vieira Nery é um nome a obrigatoriamente referir em qualquer recensão de qualquer período ou tipologia musicais relativos à música portuguesa; os seus textos provêm dum extremo labor de investigação pautada por um purismo indesmentível — Rui Vieira Nery alargou as suas actividades à promoção da Nova Música e fundamentou múltiplas reflexões sobre a História da Música Portuguesa. Em 1996, assumiu o cargo de Secretário de Estado da Cultura, musicólogo nesta função vinte anos depois de João de Freitas Branco.

Paulo Ferreira de Castro é um dos notórios nomes da nova geração de musicólogos portugueses e um historiógrafo musical com grande capacidade de síntese e uma larga visão (responsável pela "*Música do Século XX*" no livro editado de parceria com Rui Vieira Nery "*História da Música*"). Manuel Pedro Ferreira, musicólogo cuja obra se dedica ao âmbito da música antiga, teve uma intervenção tão transversal quanto enriquecedora, por isso mesmo controversa, nos meios da música viva portuguesa.

Augusto M. Seabra, dentro do jornalismo musical, tem sido o mais importante divulgador da Nova Música Portuguesa, nos seus aspectos

sincrónicos. Dotado de uma rara cultura artística (donde destacamos um conhecimento cinematográfico e operático extremamente actualizado) Seabra tem sido o modelo duma corrente dum novo jornalismo musical apostado na divulgação crítica da música portuguesa de hoje, como Luís M. Alves, José Ribeiro da Fonte, Roy Campos Rosado ou Miguel Sobral Cid.

António José Ferreira realizou estudos sobre acústica e música fractal. Emanuel D. Melo Pimenta tem textos sobre inter-arte e informática (arquitectura, dança, especializações tecnológicas).

Convêm especificar que textos como os de Emmanuel Nunes sobre espaço musical, cibernética, notação, e.a., ou de Peixinho sobre intervalos, estratégias de improvisação, estruturas texturais, e.a., têm a seu favor, como reflexões musicológicas, o *savoir faire*. Nunes, de forma transcendental, Peixinho, Cândido Lima, Álvaro Salazar, Capdeville, pela abertura de espírito, são ou foram pedagogos de importância crucial para a formação das novas gerações. A revista *Colóquio/Música* da Fundação Gulbenkian tem sido a publicação mais importante a veicular uma nova musicografia portuguesa.

Tantos autores podiam aqui ser referenciados pela sua luta como jornalistas musicais, divulgadores ou críticos que apenas podemos dizer, como relato final sobre os nossos musicógrafos, que uma efervescente musicografia, em todos os seus quadrantes, anima e consolida a arte da música em Portugal.

A "*Antena 2*" tem sido o orgão oficial da divulgação da música clássica (contemporânea) na Rádio. João de Freitas Branco é o exemplo mais nobre da divulgação da música portuguesa contemporânea nos media (rádio e TV). Vários divulgadores e pedagogos TV e/ou na Rádio (ex: Victorino D'Almeida, Cândido Lima, José Atalaia, Nuno Barreiros) apresentaram as suas ideias musicológicas; Paula Aresta apresentou um programa eruditão (desde 1992).

A música clássica portuguesa benificia, especialmente na vertente operística, do maior apoio oficial e institucional, *conditio sine qua non* da sua erudita sobrevivência. Na contemporaneidade (com expressão sincrónica da vanguarda) trava uma luta gloriosa e mercurial para se impor ao público.

2.4. Entrevista com Jorge Peixinho

— Qual o seu entendimento sobre os modos de fixação e de notação musical actual, tendo em conta a notação num sentido lato, abrangendo os *mass media*?

— *O problema da escrita é fundamental, porque é ela que vai dar rosto específico à música ocidental. De facto, há muitos séculos, a nossa música tem esse rosto, configurado através de mil e um rostos diferentes, de transformações estilísticas conceptuais, gráficas. Mas toda essa evolução deve-se, em grande parte, ao meio da fixação através da escrita. A nossa civilização é fundamentalmente uma civilização escrita. A música desenvolveu-se através dos seus princípios.*

Inicialmente a fixação apareceu como uma mnemónica, qualquer coisa que devia permanecer como auxiliar da nossa memória ainda nula, em fase de transmissão oral. Essa fixação que se inicia como mnemónica, começa a ter um aspecto essencial porque permite muito maior complexidade e também que os compositores se debrucem de uma maneira reflexiva sobre as virtualidades dos vários parâmetros musicais. Vimos, historicamente, pontos fundamentais que são reveladores da importância escrita que possibilitou o próprio desenvolvimento da música mais nova. Por exemplo, no século XIV, a mais nova música francesa permitiu uma pesquisa sobre as relações ritmo-métricas possibilitada através da notação. E no longo dos séculos verificamos que há sempre esta interpenetração entre as possibilidades da grafia, as necessidades reflexivas e a própria imaginação dos compositores.

— E em relação às novas tecnologias?

— *Essa revolução não se dá apenas com os computadores. Ela já vem de trás com as componentes electrónicas: música concreta, música electrónica, electroacústica,acusmática, etc., tudo isto vai possibilitar um desenvolvimento do próprio fenómeno musical. Estamos a atravessar um período, em certa medida, de síntese entre as características mais profundas da evolução escrita, que vai reencontrar também aspectos antiquíssimos, uma tradição oral que se perdeu.*

— Quer isto dizer que há uma coexistência entre primitivismo e tecnologia de ponta?

— *Acho que a tecnologia de ponta de há 50 anos para cá, possibilita o reencontro em novos moldes com certos aspectos dessa oralidade. Não se trata, evidentemente de um retrocesso, mas de um reencontro. Reencontro esse que não é um volte face à tradição ocidental derivada da música escrita, da música reflexiva.*

— Neste século surgiram diversas identificações de compositores de carácter nacionalista, depois há uma revolução electrónica. O que leva os analistas da comunicação a considerarem que vai haver um incremento do regionalismo? A sua música tem algumas influências de raiz portuguesa ou pelo contrário considera cada vez mais uma abstracção?

— *É-me difícil responder. O que me parece, em princípio, é que as nossas tradições populares europeias modificaram-se ao longo dos últimos séculos, ficando de certo modo mais pobres.*

Primeiro há uma grande interpenetração com música erudita desde os séculos XV e XVI, que vai fecundar e tornar bastante viva. Mas por outro lado desvirtuam-se um pouco as características mais específicas da música popular, que começa por ser uma música étnica deixando aos poucos de o ser.

Outro aspecto prende-se com a revolução industrial, e consequentemente com a maior urbanização e industrialização da Europa. Depois há que considerar a degradação de nível que os mass media proporcionaram neste século, especialmente nas últimas décadas. Portanto, neste momento é difícil, como português, interessar-me muito pela música popular do meu país, que está empobrecida e cujas sobrevivências já são mínimas, quando temos músicas étnicas noutros continentes.

Nos países de Leste a preservação da música popular permitiu, por exemplo a Bartok, reivindicar essa mesma música. Em Portugal temos o exemplo de Lopes Graça, que pretendeu fazer o mesmo, embora não a nível tão amplo e abrangente. Bartok, de resto, é um caso único de coerência e de fusão desses dois universos de base; a tradição culta e as raízes étnicas.

— De que maneira é que os *mass media* têm influenciado a sua música?

— *No mundo sonoro eu procuro abstrair-me dessa música funcional que na maior parte das vezes tem uma qualidade muito duvidosa. Sou contra aqueles que defendem que não vale a pena a música ter grande qualidade, o que é necessário é que seja funcional; e é esta a filosofia que impera no mundo do cinema comercial.*

Acho que as coisas só podem ser verdadeiramente funcionais quando têm grande qualidade intrínseca — lembro Prokofiev e Eisenstein, aí há realmente interpenetração e integração, um posicionismo paralelo mantendo a autonomia intrínseca das duas artes. De modo geral, as influências que sinto são as da música que mais amo. Não me refiro a uma tradição multi-secular mas muito concretamente à música dos grandes compositores do nosso século.

(Jornal de Letras, 1992)

2.5. Entrevista com Emanuel Nunes

— A sua música poderá caracterizar uma nova etapa da Música Contemporânea Portuguesa, segundo a lógica historicista que vai de Luís de Freitas Branco, Fernando Lopes Graça, Jorge Peixinho e... Emmanuel Nunes. Pode considerar-se esta acepção histórico-musical?

— *Não é possível seguir a minha evolução relativamente à música portuguesa.*

— Mas você apresenta-se e é apresentado em textos biomusicológicos ou críticos internacionais como sendo português...

— *Isso não é assim tão problemático, porque eu sou português, mas não é uma vantagem nem uma desvantagem ter passaporte português. Mas o facto de eu ter vivido fora de Portugal durante 24 anos, de ter feito a minha educação lá fora e de aí ter começado a minha carreira como compositor antes de surgir aqui, já explica muita coisa. Posso recordar-me de que o ensinamento de Stockhausen foi para mim fundamental.*

— E Pierre Boulez?

— *Apenas estudei com ele "como toda a gente"* (sorriso) *mas não trabalhei próximo. Em 1967 estava em Paris e iniciava o meu doutoramento sobre Anton Webern, ainda não terminado. E dediquei-me, a partir de então, exclusivamente à composição musical.*

— Que influências denota a sua técnica musical de composição?

— *É mais importante o que se aprende que o que se ensina. E só aprende quem pode. O que mais me marcou foi o meu estudo da escola de Viena e o que ouvi de Stockhausen. Sinto com clareza o que dele ouvi: tinha quatro aulas por semana. Stockhausen chegava, falava ininterruptamente cinco horas e nós apenas o ouvíamos. Esta foi para mim a grande revolução de Stockhausen: não reside nos processos técnicos, mas numa visão geral da própria música. Desde aí, eu, independentemente da qualidade e do resultado, aprendi a viver a música do século XX. Independentemente também das décadas.*

— Só por dominâncias técnicas, sociais ou económicas não lhe parece possível pressentir os estratos evolutivos da sua música através destas três últimas décadas?

— *Só pela cronologia directa (se foi composta antes ou depois) ou numa visão ampla da perspectiva actual. Nada de evoluções por categorias (1960-70-80); a minha evolução tem sido um amadurecimento e a capacidade de investir a minha sensibilidade, indiferente a essas divisões por décadas.*

— Que música ouve?

— *Só quando estudo ou ensino determinada fase me preocupo se oiço música do século XVI ou do século XIX. Sinto-me como um auditor privilegiado. Não tenho o vício de ouvir a música como um especialista. A música não é uma especialidade, excepto para o compositor, o aluno e o professor.*

— Também é um facto de que não ouvimos apenas a música de que gostamos — estamos permanentemente rodeados de subprodutos musicais, músicas de entretenimento, músicas sem qualquer investimento intelectual ou sensível, em suma, por uma indústria toda poderosa da alienação musical. Fiz esta pergunta a Xenakis e Stockhausen: há, da parte dos músicos ditos "eruditos" (o termo é académico e cada vez mais controverso), um certo desprezo por outras músicas como o *jazz*, o rock, etc. Esta posição implicitamente subestima toda a música de massas e a grande parte da música etnográfica. Que pensa desta intolerância que se instala nos espíritos mais esclarecidos da criação musical contemporânea?

— *Penso que há música de massas boa e má. Que pode haver uma certa e controlada capilaridade de forma a não haver uma diminuição de qualidade.*

— Stockhausen e Xenakis, em entrevistas que me concederam para este mesmo jornal, avançaram com apreciações de gosto de certa maneira muito radicais e violentos para com as supracitadas músicas...

— *Eu evitei qualquer juízo subjectivo propositadamente* (risos).

— Há uma perceptível inversão de valores na cultura orquestrada pela ideologia dominante. Assim, você é quase um desconhecido do público português, enquanto um cortejo de absurdidades musicais desfila perante as audiências enganadas pela futilidade...

— *Está a exagerar, eu não sou assim tão desconhecido...*

— Não estou não! Você não pode avaliar o conhecimento colectivo a partir dum auditório de elite que surge todos os anos nos "Encontros".

— *Como todas as combinações são possíveis, pode haver um professor universitário que não saiba ouvir música, caso comum, e muitas mulheres a dias que venham aqui ouvir.*

— Não acredito. É um facto sociológico que determinada classe trabalhadora está, pela sua própria condição, afastada de problemas relacionados com a música contemporânea. Nem mesmo através dos *media*: a RTP quase nunca referiu a sua música, por exemplo...

— *Portugal é um país onde todos são doutores, basta ter-se uma licenciatura.*

— Pode ser que, com a inflação de "doutores", o termo se esvazie de sentido, pouco falta... (risos) — talvez também, e voltando ao assunto, o facto de ser notória essa relutância de compositores de hoje para com a música de massas, seja um motivo desse lapso cultural e musical generalizado. Mas, por exemplo, um compositor da sua geração, como Marius Constant, trabalha com músicos de *jazz*.

— *O problema é dele* (risos).

— Claro, mas gostaríamos de saber concretamente como posiciona a sua música neste mosaico interinfluências, característica aliás, da situação pós-moderna.

— *Sabe, as emoções devem surgir paralelamente, numa espécie de democratização musical. Não com aquele sentimento do "espírito aberto" entre aspas, que significa o empobrecimento do espírito.*

Se você tiver em conta o caso de Bartok, pode verificar uma grande coincidência da situação harmónica e histórica que conduziu a um ponto de confluência entre a ambiência musical, de certa música folclórica e da própria evolução interna. Qualquer música é importante para o compositor, se ela é tomada como um príncipe estético, conceptual ou até de valor soit disant *extramusical.*

— Vamos então agora voltar-nos para as relações entre a tecnologia e a sua música... por exemplo, *Wandlungen* exige um controlo e uma

estruturação complexíssima; é indesmentível que a sua música o coloca na frente da música portuguesa, independentemente de juízos estéticos.

— *Muito bem... Como sabe, estudei música electrónica desde 1973. Trabalhei também com coisas simples em tape (*"Fermata"*). Também* "RUF" *é para orquestra e tape. Depois especializei certos aspectos da electrónica. Os meus conhecimentos são objectivos. Quando trabalho com tecnologias eléctricas vou, num nível totalmente estético, contrapor a minha sensibilidade à impessoalidade da técnica. Em* "Oeldorf" *trabalhei com oito pistas. Noutros casos, faço passar os sons por computador, recorrendo a diversos programas que são activados em determinadas zonas da partitura. Quanto ao investimento da tecnologia na música, podem surgir erros devido ao imenso horizonte teórico que nos é apresentado. Passei semanas a cortar e colar bandas magnéticas e, muitas vezes, considerei este trabalho insatisfatório.*

Este ano, em Dezembro, vou realizar uma obra com a tecnologia do IRCAM, em Paris.

— Trabalhará com o Acousmonium?

— *Não necessariamente, vou com o espírito aberto.*

— Você trabalha com voz. Apenas com novas abordagens (como nas "Aventures" de Ligeti) ou também recorre a técnicas de *bel canto*?

— *Tenho obras fundamentalmente para coro. Como em* "Voyages du Corps" *de 1973. Interessa-me a investigação, considerando voz integrada em preocupações musicais genéricas e próprias de cada compositor.*

— O seu trabalho "*Vislumbre*" apoia-se num texto de Mário de Sá-Carneiro. O sentido da palavra, o aspecto semântico interessa-lhe?

— *Neste momento o meu trabalho é com um texto poético...*

— Você trabalhou com muitos tipos de poesia e de diversas datas, especialmente a moderna e a contemporânea, também romântica. A poesia concreta como a de Henry Chopin, não o motiva para compor?

— *Não o conheço. Mas conheço Herberto Helder, tenho uma análise da estrutura poética de Helder. Ainda não a publiquei...*

— Pensa que qualquer pessoa mínima e musicalmente cultivada poderia interpretar a sua música — isto para mudarmos de assunto?

— *Por que não hei-de ser mal tocado como toda a gente?* (risos) *Claro, se puder, evito-o. Acontece-me poder proibir que alguém toque a minha música. Por vezes nem sei onde, nem quando, nem por quem ela foi tocada, posso vir a saber um ano depois.*

— Pondo o caso doutra forma: a conotação da sua escrita musical é apenas significativa, entre os intérpretes, para especializadíssimas competências...

— *Mas não sou caso único. E é também evidente que há intérpretes da minha obra que prefiro a outros.*

— Há aquela "boca" de Boulez que alardeia "*Se o intérprete fosse bom músico, ele seria compositor*". Interessa-nos saber a sua posição sobre a realidade musical e a musicológica do intérprete, as liberdades que a composição preconiza para ele, intérprete.

— *Eu não preconizo. Uma obra ou outra tem a sua ligeira liberalização. Mas normalmente são escritas.*

— Assim, preconiza, prescreve uma atitude...

— *Há mais de doze anos que não acontece a mínima possibilidade de indefinição na minha escrita musical. Mas pode vir a acontecer.*

— Desta maneira, o compositor só poderia manifestar-se através da escrita, do *medium* escrito. Tem algum *parti pris* contra a improvisação?

— *Não tenho, mas como não sou um improvisador, o problema não é meu* (risos).

— Não sendo intérprete, nem instrumentista, mas apenas compositor, por certo que outras artes o influenciam como compositor. As influências de Kandinsky, Klee, Warhol, Beuys, Duchamp, June Paik têm sido notórias na nova música. E há também as músicas funcionais (bailado, teatro, cinema, *performance art*, ambientes...) por certo nenhuma música iria ser uma ilha incomunicável.

— *As influências dessas músicas que me enunciou agora é apenas automaticamente importante, mas fora de escolas e tendências gerais. Sou pouco dotado para arregimentações, confesso. Não quero dizer que é um conceito de independência. Sou como um leitor, assisto às coisas.*

— Vamos então, para finalizar, ao problema da relação da sua música com as outras artes.

— *Posso citar-lhe em cada campo artístico nomes como, por exemplo, a minha relação com outros domínios da Arte. Ficamos por uma visão muito curta apenas do Século XX...*

— Claro, apenas as intensidades...

— *É óbvio que pintores como Klee e Vieira da Silva ou Mondrian, certas obras de Picasso ou Bracque me tocaram profundamente — se calhar é um* coté *reaccionário meu. Em cinema é a mesma coisa: vejo Griffith, Pudovkine ou Eisenstein, não pelo conteúdo socialista, mas pelo cinema em si. Gosto desde Chaplin até Antonioni e Fellini, mas como vê não sigo necessariamente as actualidades. Se eu quisesse citar poetas, encontraria um fio de Ariadna explicativo deste meu discurso...*

— Por exemplo: uma realidade artística que não existia há trinta anos: a vídeo-arte...

— *Claro que me interessa extraordinariamente, procuro informar-me, espero vir a trabalhar nesse campo interdisciplinar da Arte.*

(Jornal de Letras, 1991)

2.6. Filipe Pires

2.6.1. Entrevista com Filipe Pires

— As inúmeras classificações tipológicas ou rotulares como "pós-serial", "neo-classicismo", pós-webernianos", etc. mostraram-se insuficientes para abarcar a plurivocidade da criação musical contemporânea, e deram lugar à clivagem artificial entre o *moderno* (ligado ao formalismo evolutivo da linguagem da composição europeia) e o *pós-moderno* (pluralismo, disseminação de estilos, estética da comunicação, espaços alternativos, etc.) — para si tem algum significado o termo "pós-moderno"? Se tem, em que medida se considera um músico pós-modernista?

— *Em geral, as classificações ou os rótulos aplicados aos produtos da criação artística só começam a impor-se a partir do momento em que há necessidade de agrupar esses produtos, para efeitos de análise ou enquadramento histórico. Dessa tarefa se encarregam os críticos ou os musicólogos, enquanto os artistas criadores dela se distanciam, a não ser que se ocupem de obras alheias.*

No que me diz respeito, tenho passado por diversas "fases", em que transparecem alguns desses "ismos", disseminados por obras e por períodos, sem que, até agora, me tenha sentido impelido a fixar-me em qualquer deles. Eu ainda não entendi muito bem aquilo que já se convencionou chamar "pós-modernismo". Se for algo que resulta de uma amálgama de várias tendências ou técnicas, sem compromisso ou filiação directa, então talvez eu possa ser aí incluído.

— Escreveu algumas composições de música concreta durante os anos 70 tecendo um organismo de amostras (*samplers*) como em "*Canto Ecuménico*", "*Homo Sapiens*", "*Litania*". Recentemente, e já nos anos 80, surgiu o dispositivo sonoro digital, o "*sampler*", que é agora um recurso trivializado da citação. Que diferença constata na maneira como recolheu amostras nas obras supramencionadas e os processos de recolha no "*sampler*"?

— *Eu comparo essa diferença com a que se verificou aquando da comercialização da fita magnética, relativamente aos primórdios da música concreta, em finais dos anos 40. Temos aqui três épocas distintas, das quais as duas primeiras já funcionam como pré-história do sistema digital actual. É hoje impensável realizar montagens através de corte e colagem de fitas, tal como já o tinha sido por meio da cópia de disco para disco.*

— Trabalhou música electrónica analógica de estúdio (ex.: "*Homo Sapiens*") e música para banda magnética coordenada com execução instrumental acústica ao vivo ("*Diálogos*"). Quais foram os conceitos que pautaram estas diferentes realizações?

— *São duas obras muito diferentes, as que refere. A primeira utiliza fontes sonoras "concretas" e é uma reformulação de uma obra anterior, de maiores dimensões, concebida com intuitos coreográficos. Ao contrário,* "Diálogos" *não se insere em qualquer linha "pragmática". Compreende um efectivo de 8 instrumentos, distribuídos em 3 grupos, que alternam a actuação "live" com as suas próprias execuções em fita magnética.*

— Em "*Akronos*" colocou os objectos sonoros em relação ao silêncio e em "*Perspectivas*" situou espacialmente três grupos orquestrais. Quais são as suas principais preocupações relativamente ao espaço musical?

— *É uma pergunta inteligente, que remete para duas noções diferentes, mas não necessariamente antagónicas, de "espaço". Em* "Akronos"*, é o espaço temporal que me preocupa e sobretudo as relações proporcionais som-silêncio, nas quais atribuo a este último o seu devido valor musical. Em* "Perspectivas"*, trata-se de espacialização geográfica, privilegiando a oposição instrumental das fontes sonoras, à semelhança de práticas renascentistas neste domínio. Ambas as situações seriam por mim desenvolvidas, em obras electroacústicas.*

— Uma pretensa severidade, correlativa ao preconceito da "música séria", afasta o prazer da música das semiologias indispensáveis para a sua comunicação. O humor está patente nos "*Os Zoocratas*" — outros valores como o do erotismo, da loucura, do medo, da contestação, da irreverência são normalmente reprimidos ou ocultados. De que forma existem estas qualidades psicológicas ou mesmo corporais na sua obra de teatro musical ("*Tordesyalta*", "*Os Zoocratas*")?

— *Escrevi, nas notas do programa da estreia de* "Os Zoocratas"*, que "na tradição musical europeia do pós-guerra, o riso ou mesmo o sorriso tornaram-se pecaminosos, depois de terem sido inviabilizados pelas correntes expressionistas e pelas técnicas atonais e seriais". Ainda hoje, em muitos lugares, o humor ou a sátira são tidos como expressão menor, incompatível com a "seriedade" de que a Música deve revestir-se. Nesta obra e, numa outra medida, em* "Tordesyalta"*, o "non-sense", o grotesco e o ridículo assumido provêm dos textos e das situações criadas, projectando-se na própria música, sem qualquer espécie de preconceitos. Foi isto o que pretendi e que, porventura, confere a ambas as obras um carácter polémico.*

— A sua escrita para voz ("*Regresso Eterno*", "*Ciclos*") tem sido respeitante às noções explícitas do "*bel canto*" ou vai procurar outras formas de expressão e técnica vocais?

— *Embora as minhas obras vocais de juventude recorram a um acentuado melodismo, nunca fui fervoso adepto de um tratamento da voz pela voz, ignorando as implicações prosódicas, rítmicas e ambientais do texto literário. Já em* "Regresso Eterno"*, que data dos meus 26 anos, o poema de Ruy Cinatti é utilizado como pretexto para a minha primeira obra sinfónica, na qual as palavras são confiadas a um barítono ou a um declamador. Mais recentemente, em alguns números dos ciclos de Canções corais a que se refere, e sobretudo nas minhas obras de teatro musical, dou a primazia à inteligibilidade do texto literário, utilizando, para tal, não só o canto melódico ou silábico, como também a declamação rítmica, o "Sprechgesang" e outras formas mistas. Nestas condições, procuro obter dos intérpretes um "desempolamento" da colocação da voz, o que nem sempre é fácil...*

— O Filipe Pires é também pianista. Qual a liberdade que concede ao intérprete nas suas composições, que tipo de intérprete será mais apropriado à diversidade dos seus trabalhos — *performance*, acção dramática, postura coreográfica, etc.?

— *Não sou um tirano. Dou sempre a preferência a um intérprete que seja um bom Músico, inteligente e sensível, que faça o contrário do que eu previ, dentro dos limites lógicos, mas que saiba definir, dar uma fisionomia, recriar. Isto é válido em qualquer circunstância, embora a componente cénica adquira uma maior importância em obras desta natureza.*

— Por vários motivos, o mais importante dos quais diz respeito aos aparelhos ideológicos da música clássica, os vanguardismos tendem a ser silenciados e nota-se, nos meios da música contemporânea, uma vertente dominante involutiva. Sente-se compelido a participar neste revisionismo, persevera numa atitude vanguardista, ou ainda procura tacticamente uma conciliação destes termos?

— *Ciclicamente, a profusão experimentalista que agita determinados períodos criativos tende a sedimentar em fases de acalmia, durante as quais se processam a síntese, a recapitulação ou o retorno, relativamente a modelos anteriores. O mergulho cego no passado não tem para mim qualquer interesse. Em seu lugar, prefiro destacar uma ou outra célula de um corpo envelhecido e "enxertá-la" em tecidos mais jovens. Mas não sigo uma receita única tudo depende daquilo que pretendo em cada obra. Ora me sinto mais propenso a viver o presente, ora a projectar-me no futuro.*

— O Filipe Pires é um dos mais ilustres nomes da História da Música Portuguesa e um autor de elevada projecção internacional. Acha que o Poder político tem dado o reconhecimento devido à sua obra ou será que o reconhecimento só existe dum compromisso ideológico com esse mesmo poder?

— É sabido que, em Portugal, a vontade política nos sectores da Cultura tem um peso muito reduzido. Lá dentro, as minúsculas áreas artísticas desempenham o papel de parentes pobres, daí resultando o panorama que todos conhecemos. Penso ser este o principal obstáculo ao reconhecimento político e social do valor das Artes, domínio em que não temos tradição.

Falando particularmente de Música: no período anterior à Democracia, bastava que o título, o texto ou o compositor da obra não agredissem o "status quo". Só por si, um fá sustenido ou um ré bemol eram perfeitamente inofensivos. Nos dias de hoje, porém, novos condicionalismos podem determinar que uma filiação partidária favoreça ou entrave o reconhecimento de um autor, ao sabor dos altos e baixos das marés. Afinal, para uns e para outros, um violoncelo e um contrabaixo são sempre rabecões...

— Em "*Epos*", elementos de *collage* são relacionados com técnicas politonais (citação de estruturas musicais de origem folclórica, etno ou popular — isto origina polirritmos, polimetrias, politexturas — discursos afinal estranhos entre si. Como concilia estas hibridações, que também são conotáveis no "*Canto Ecuménico*", nos seus processos de composição?

— Creio ter chegado a uma fase de síntese, na qual sou levado a amalgamar muitas das tendências e técnicas de composição que fui experimentando ao longo de quarenta e tal anos. As possibilidades combinatórias são de tal maneira vastas que me permitem, cada vez mais, percorrer caminhos diversificados e manter-me afastado de qualquer enfeudamento com carácter de exclusividade.

— As explorações tímbricas e texturais são muito importantes na sua obra especialmente na ênfase dada aos elementos da percussão ("*Monólogos*", "*Epos*", "*Portugaliae Genesis*"). Neste enredo tímbrico observam-se referências múltiplas às músicas planetárias (o gamelão balinense em "*Epos*"...) e a tópicos da composição antiga ocidental (madrigalismo em certas canções do "*Ciclos*"). Isto levou-o à construção de novos vocabulários ou trata-se dum reexame destas várias fontes?

— Há várias componentes musicais de que dificilmente consigo libertar-me, de entre os quais sobressaem o fascínio do timbre, a elaboração harmónica e a invenção de escalas híbridas. Da conjugação destes elementos resultam situações que, umas vezes, me agradam e outras vezes me decepcionam. É claro que reexamino as diferentes fontes implicadas, mas não sei até que ponto daí surge algo de inteiramente novo.

— Pode dar-nos uma visão objectiva da projecção sociológica da sua música como compositor português? Não querendo solicitar o discurso da futurologia, como antevê a situação da música no seu processo actual (tecnológico, estético, mediático) tendo em conta que obras como as suas se encontram epigonais, isoladas do grande público?

— Nos anos 50 e 60, a Música atingiu um tecnicismo exacerbado, que numerosos compositores ainda hoje mantêm, persistindo numa espécie de neo-academismo fossilizante. A par destes, contudo, outros têm vindo a ignorar preconceitos e "proibições" daqueles, procurando um certo ecumenismo linguístico e estético.

Sobretudo na década de 80, comecei a sentir seriamente a necessidade de repensar a minha atitude perante a criação musical no seu todo, interrogando-me sobre os destinatários daquilo que produzo. Não faz sentido que um compositor escreva apenas para seu gozo próprio e depois se queixe que o público não o entende. Isto não é um problema específico do nosso país, embora aqui o auditório que se interessa por música contemporânea esteja limitado a uma percentagem muito reduzida. Estou convencido de que se caminha inevitavelmente para soluções de compromisso, o que não significa, de forma alguma, um abaixamento da qualidade do que se escreve.

— A composição pós-modernista realiza-se em situações mediáticas que funcionam como extensões da matéria musical (vídeo, rádio, cinema, computador, etc.) — há alguma direcção da sua obra neste sentido?

— Embora me interesse por eles, não utilizei, até agora, os meios que menciona, por falta de oportunidade.

— Recorreu à arte da poesia de duas formas: como estrutura literária (ex.: Ruy Cinatti em "*Regresso Eterno*") ou como referência metafórica (Camões em "*Epos*") — qual a função da poesia nas suas composições, por outras palavras como relaciona a música com a poesia?

— Exceptuando os casos em que decido pôr em música textos poéticos ou outros (mais raros) em que recorro à poesia como incentivo para uma criação musical autónoma, não me sinto particularmente atraído por esta forma de expressão artística. Sou muito mais sensível a certas formas de artes visuais, como a pintura, a fotografia ou o cinema, que têm, de resto, dado origem a obras como "Sintra", *música para uma curta-metragem imaginária, ou* "Variantes", *esta última baseada em composições gráficas de Jorge Pinheiro.*

— Na exploração instrumental, há obras suas que vão para além dos horizontes da tradição organológica ocidental. Como tem sido por si desenvolvida esta zona experimental?

— Em algumas obras tenho utilizado, sistemática ou ocasionalmente, diversas formas de execução instrumental, em vista à produção de timbres não habituais nesses instrumentos. Isto é, em parte, resultado de experiências electroacústicas, que estendo a outros campos sonoros. Quanto aos instrumentos provenientes de etnias não ocidentais, muitos deles foram já assimilados pela nossa civilização e não constituem, por assim dizer, um elemento estranho à nossa música.

— Na obra de qualquer autor há os ingredientes orgânicos que provêem de influências (estilo, escola, técnica...) mas o que dá identidade

à obra de autor é precisamente a originalidade do discurso individual: qual ou quais são no devir da sua obra os signos dessa individualidade?

— *Sinceramente, sinto a maior dificuldade em responder à sua pergunta. Estou consciente de algumas influências que se manifestaram e continuam a manifestar-se nas minhas obras. Mas, por vezes, surpreendo-me com um ou outro "parentesco" que alguém me aponta e de que eu não me havia ainda apercebido. Quanto aos traços de libertação dessas influências, se existem, não constituem para mim um objectivo, mas sim um sintoma da minha necessidade de renovação, que permanentemente se verifica.*

— Em "*Tordesyalta*" ou nos "*Os Zoocratas*" constatamos certas indeterminações implícitas na composição. Qual o papel da indeterminação nos seus trabalhos, há alguma relação bilateral entre o compositor e o intérprete, há zonas de improvisação autorizadas pela sua escrita?

— *Há um pouco de tudo, nessas e noutras obras onde o intérprete é chamado a criar percursos ou simplesmente a preencher espaços apenas aludidos graficamente. Em qualquer caso, o compositor é então obrigado a admitir todas as soluções encontradas pelo intérprete, desde que este respeite as regras do jogo. Como é óbvio, também aqui poderá haver enormes diferenças qualitativas de realização.*

— Foi talvez o primeiro compositor clássico português a criar obras correlativas ao minimalismo ("*Monólogos*", "*Stretto*") — de que forma a estética minimal repetitiva se patenteou nas suas criações?

— *O que mais me interessa na estética repetitiva é a possibilidade de evolução quase imperceptível do discurso, pela sobreposição de unidades minimais desfasadas no tempo, de modo que a repetição nunca se processe exactamente igual. Embora já tivesse sido alertado por obras de compositores norte-americanos, foi a audição de realizações de* Telectu *que me desvendou alguns "segredos" que tenho aplicado em obras instrumentais.*

— Nas suas composições podemos detectar influências (Stravinsky, Reich, Schoenberg, Varése, Schaeffer...) — esta influência provém da escuta de obras, duma coincidência de objectivos estéticos ou da análise conspícua das partituras desses autores? E, no caso da influência da tradição musical oral, como se processa?

— *Tenho uma grande relutância em dissecar todos os parâmetros da produção deste ou daquele compositor, que possam induzir-me a atitudes de decalque. Como é natural, abro excepções nos casos em que uma identidade de posições me leva a estudar os processos utilizados por cada um, a fim de extrair as minhas próprias conclusões. Consoante as disponibilidades ou as características da obra, recorro à audição, à leitura ou a ambas.*

— Há uma dimensão nacionalista na sua obra ("*Portugaliae Genesis*", "*Epos*", "*Canto Ecuménico*") — considera esta sua postura correlativa à corrente nacionalista que vem de Vianna da Motta, Lacerda, Freitas Branco, mesmo do neo-realismo de Lopes Graça, ou tem um outro significado?

— *Não creio existir qualquer relação entre a minha posição e as dos compositores que cita, perante o problema nacionalista. Exceptuando, nos anos 50, uma ou outra harmonização de melodias populares, uma fugaz invenção temática "à maneira de", ou até mesmo, em épocas mais recentes, o livre aproveitamento de uma Cantiga de S. João, da região da Covilhã, numa peça de piano, as minhas incursões no domínio das músicas étnicas situam-se em planos distintos. Em consequência de imperativos literários ou obedecendo a outros estímulos extra-musicais, desenvolvo isoladamente elementos rítmicos, métricos, melódicos, harmónicos ou instrumentais característicos, por vezes sobrepostos, de forma a criar uma ambiência específica, consoante as necessidades do discurso. No caso particular do folclore português, as suas características genéricas assentam sobre bases tonais ou modais, que deixaram, há muito tempo, de corresponder às exigências do meu vocabulário.*

— A pedagogia em Portugal teve um carácter experimental até aos anos 80 — depois adquiriu uma postura para científica, academista, tendente à recuperação das formas arcaicas em detrimento doutras atitudes musicais (música como obra aberta, improvisação, aleatória, *electronic live*, *jazz*, etc.). Em relação a este situacionismo, como define a sua actividade pedagógica?

— *Deixei de leccionar há perto de 20 anos e, portanto, de participar directamente na acção pedagógica entretanto desenvolvida em Portugal, no domínio da Composição. Apraz-me, contudo, verificar que um grupo dos nossos melhores compositores tem continuado a dedicar o melhor do seu esforço docente no sentido da actualização dos conhecimentos e da prática criativa. Mas é penoso concluir que uma parte significativa desse esforço resulta improdutivo, em face da inexistência de uma linha condutora através dos diferentes níveis de ensino. Após 10 anos de vida legal das Escolas Superiores de Música e de várias aberturas da Universidade a cursos musicais, a formação técnica, ao nível secundário, continua desligada do conjunto, até porque a preparação anterior não está ainda oficialmente definida. É mais um triste exemplo da casa com telhados, mas sem escadas nem elevadores!*

— Escreveu obras de foro didáctico — mas falta-nos a edição de obras suas sobre o seu pensamento musical ou dos seus critérios estéticos — pensa codificar ou elaborar alguma(s) obra(s) neste âmbito?

— *Não tenho, de momento, qualquer projecto nesse sentido, porque o reduzido tempo de que disponho para escrever música me deixa pouca margem para escrever sobre música, mesmo que ela seja minha. Mas as condições de trabalho podem mudar, ou eu posso mudar...*

— É evidente que não podemos reduzir a musicografia à análise — pode haver obras complexíssimas (as suas "*Perspectivas*") de valor estético

incomensurável mas pode haver composições rigorosas, inatacáveis na sua escrita, mas que são obras áridas, que se perdem na noite dos tempos. Isto faz-nos voltar para noções de estética e questões da fruição musical...

— *Penso que a Música se destina prioritariamente a ser ouvida e que a uma maior complexidade deverá corresponder um alongamento do tempo de absorção, sem o que tudo permanecerá ininteligível. É neste sentido que tento caminhar nos últimos anos. No entanto, qualquer mudança de rumo não é imediatamente entendida: para uns, eu continuo a ser o neoclássico dos meus anos de juventude e para outros o "vanguardista" seguidor dos modelos de Darmstadt...*

(*Jornal de Letras, 1993*)

2.6.2. Crítica a um disco

Entre os mais notáveis compositores da música portuguesa do século XX figura o nome de Filipe Pires. A sua obra tem, além disso, beneficiado duma divulgação discográfica privilegiada muito embora seja uma quota-parte mínima da sua prodigiosa actividade.

Filipe Pires, nascido em 1934, dedicou-se à composição e à pedagogia musicais e é por excelência um autor pós-modernista.

Nesta edição, Filipe Pires escolheu 3 obras:

"*Portugaliae Genesis*" — Para solista barítono (o excelente Oliveira Lopes), *Côro da Ópera Nacional Húngara e a Orquestra Filarmónica de Budapeste*. É uma reflexão pós-modernista sobre as origens da portugalidade, numa imbricação sublime de textos e numa montagem complexa de técnicas modernistas desviadas do seu curso habitual — texturas magníficas emolduram o canto do barítono, proclamatório, e uma luxuriante secção de percussões pontua a acção dramática com sintagmas empolgantes.

A peça divide-se em 1, "*Era Arianorum*" II, "*Era Sarracenorum*" III, "*Libertas*" — cada uma com referências subliminares à luta e ao progressivo predomínio da nossa identidade cultural.

Um halo de mistério e de distanciamento temporal envolve esta peça, obra-prima da música portuguesa, afirmação inequívoca da nossa arte musical.

"*Akronos*" — escrita para orquestra de cordas, esta obra vem anunciar sintomaticamente a veia minimalista do compositor. Se Filipe Pires viria a considerar o minimalismo e a repetição nos anos 80, não como num músico enfeudado no projecto da música minimal repetitiva, mas como um topo, um lugar para as suas experiências (em "*Monólogos*" e "*Stretto*"), em "*Akronos*", e numa trajectória pós-serialista, Filipe Pires escolhe a

gramática minimal (pela minúcia, a subtileza, a economia de meios, a função intervália) mas recusa a periodicidade (métrica ou mesmo pulsional) expurgando as marcações rítmicas e fazendo flutuar as imagens leptológicas das cordas num vazio — uma obra onde o silêncio é, por assim dizer, a infraestrutura.

"*Sintra*" — outra obra fulgurante do pós-modernismo. Aqui o compositor recorre à musicografia impressionista e desmonta-a, reordena-a nas suas sombras, os seus súbitos brilhos, a sua monotonia cromática, liquefaz as relações harmónico-melódicas e suspende os tempos. Do fino pontilismo à densidade arborescente onde as percussões fervilham paralelamente às aparições enigmáticas dos metais, até a uma dissolução serena das figuras e das formas, como numa alucinação ou num sonho.

Este CD privilegia o conhecimento da nossa música; num momento em que tentam submergir o público melómano na aporia bem podemos considerar uma edição destas como mais uma vitória da Arte Portuguesa sobre a farsa do efémero confundido com o progresso da pós-modernidade.

2.7. O Concerto "*The Cage*" de Constança Capdeville

O concerto "*The Cage*", no Convento do Beato em 1989, de autoria de Constança Capdeville, dedicado a John Cage, desencadeou uma necessária reformulação do movimento pós-moderno na música portuguesa. E refiro isto sem qualquer vício de catalogador, porque se trata antes de tudo de uma interpretação sincrética de obras de Peixinho, Capdeville, Ives, Sousa Dias, Cage...

Ora o sincretismo é sintomático da pós-modernidade. Pelo carácter monográfico duma crítica musical (como esta) não pretendemos etiquetar toda a obra de Capdeville como pós-modernista, já que se trata de uma compositora de acertada independência no nosso panorama cultural.

Passemos à música do concerto e á sua execução cenográfica, para detectarmos o factor pós-modernista inerente nesta "*The Cage*". Numa linguagem musical plurívoca há diferenciados interesses em jogo. Assim: Jorge Peixinho — No papel de John Cage, nada de *Sprechgesang* (canto/fala), apenas a leitura austeramente linear ou emocionada com certas frases ou palavras, ou fonemas indistintos sucumbidos no frenesi sonoro do que ia acontecendo do outro lado. Olga Prats — Ao piano como uma *performer* imaginária de *vaudeville*, competente em relação à *direcção* de Constança e nas execuções de leitura musicográfica mais elaborada. Luís Madureira (*habitué* dos meios pós-modernistas) foi o fulcro aparentemente

mais criativo num sentido de ter podido mais evidenciar a sua capacidade musical (do bel-canto à teatralidade). Carlos Martins — O *jazz* era um tópico interpolado e assumido em sintagmas tímbricos ou simplesmente fraseológicos de um saxofone tenor.

Cada linguagem musical tem uma ecologia sonora própria, composta de uma filosofia colectiva e de uma discursividade conquistada na sua história.

Não é necessário recomendar a vulgata bíblica do pós-modernismo na obra de Lyotard, (um dos grandes filósofos/estetas deste século), "*O Pós-Modernismo Explicado às Crianças*" — o concerto finalizou com um bolo de anos do 75º aniversário de Cage e todos nós teríamos cantado "parabéns a você, Constança", por esta criação viva, espontânea, tão problemática na sua mensagem.

Por vezes o supérfluo, o ingénuo, o ruído (baixa taxa de informação), o lamentável decorativismo, o diletantismo e tudo o que é esteticamente frágil, a efeméride, o estereotipo Cage-Satie-Lennon-Piaf-Elvis são signos radiantes da criação pós-moderna.

Precisamente o apontamento "jazz" era apenas alusivo, quase postiço, sem a conexão intersemiótica que a voz de Peixinho tinha, sem conotações musicais óbvias. Na amálgama das suas relações interartísticas, imbricações da *pop art*, da *pop music* ou de um experimentalismo redundante, exaltação de uma capilaridade de estilos, como o minimalismo, o concretismo, o *mixed media*, as músicas ecológicas, as músicas funcionais para cinema, dança, *performance* ou teatro — e estas últimas extremamente marcantes na instalação multimedia "*art pauvre*" que ali se nos apresentou. O pós-modernismo musical é genealogicamente futurista, expandindo-se em sentidos sócio-políticos pretensamente progressistas, cínico perante as decadências sócio-musicais devida e historicamente localizáveis, com uma necessidade de ruptura imediatista. O *fait divers*, *o kitsch*, o irrisório, o efémero, o produto *mass cult*, o *déjà vu* são também semióticas explícitas do pós-modernismo. Ora "*The Cage*" era o *déjà vu* e o sincretismo a invocarem Cage.

Desta forma reputámos o concerto "*The Cage*" como um definitivo manifesto musical do pós-modernismo português.

2.8. João Pedro Oliveira e a Cibernética

A música electrónica revolucionou a generalidade dos conceitos que a tradição acústica impôs na música como uma gramática.

A invenção da *banda magnética* tornou obsoleta a notação arquetípica e estabeleceu um misto de relações complexas e originais da escrita musical. Com a *música electrónica* a notação musical compromete-se com a própria execução/programação. Dos sons naturais passou-se aos sons artificiais, sintéticos, fabricados pelo próprio compositor e pela sua extensão maquínica. Os processos de fabrico visam o virtuosismo técnico, combinações versáteis de *software*, sequenciações e modificações em tempo real, ou fórmulas digitais de controlo realizadas por síntese. As fronteiras entre a *música concreta*, cujo instrumento é o microfone (e com metodologias próprias como colagem, montagem, loop, inversão, etc.) e a *música electrónica*, criação *in vitro* de sons sinusoidais, dissiparam-se numa variada correlação das duas tipologias musicais contemporâneas.

Com o *computador* o panorama mudou visivelmente: se na música electrónica, o compositor parte de sons artificiais produzidos por um oscilador de frequências, os inscreve na banda magnética e trabalha estes fragmentos por intrincados processos de transmutação, metodologias, sínteses, estruturações morfológicas, na *música* para *computador* precisam-se regras e informações da geração dos sons (*sound generation*); o resultado, neste caso, é uma partitura sintética e os números são traduzidos em voltagem para os sons directos a ouvir nos altifalantes. Na "computer music", uma série de números corresponde a uma série de sons. O computador realiza uma série de operações de mecanização sobre os dados registados na memória, ordena um grande número de elementos de informação.

Ao compositor compete criar um organigrama das diversas fases da sucessiva construção; a transcrição para uma linguagem compreensível para a máquina (o corpo do programa); testes e cálculos diacrónicos; e, finalmente, descodificação e transcrição de informações a serem cumpridas pela máquina.

O compositor usa linguagens computacionais que são programas com instruções operativas — os números dígitos descrevem os sons como parâmetros abstractos. Numa ilação final, o compositor determina a estrutura a ser representada e o comportamento do sistema determina como o compositor interage com os possíveis dados (*data*) dessa estrutura.

Em Portugal, a música electrónica encontra-se sem apoio apropriado e tem sido cultivada por espíritos generosos e inventivos que muitas vezes foram obrigatoriamente levados a trabalhar em estúdios no estrangeiro, nem ainda há um estúdio dirigido para a criação de música cibernética.

Jorge Peixinho seria pioneiro com as obras de música electrónica analógica ("*Luís Vaz*" e "*Elegia a Amílcar Cabral*"). Filipe Pires realizou um misto de música concreta e electrónica em "*Canto Ecuménico*". Cândido Lima afirma-se como o primeiro compositor a abordar a informática musical e a utilizar o computador para criação. Emmanuel Nunes levou mais longe esta atitude compondo em regimes híbridos de música electrónica e acústica, para computador, electronicamente processada e interactiva. António Sousa Dias, Cândido Lima, Melo Pimenta, Tó Zé Ferreira, Paulo Brandão, entre outros trabalharam sobre formulários da música digital; Carlos Zíngaro propôs música interactiva *live* ("*Between the Sea*" com Richard Teitelbaum); solistas e grupos de música *electronic live* vêm recorrendo esporadicamente ao computador. "*L'Air de l'Air*", de João Rafael, é uma obra insinuante de música espacial assistida por computador.

Uma obra cimeira de música assistida por computador é "*Lichtung*" de Emmanuel Nunes, embebida numa poética textural.

João Pedro Oliveira, figura distinta da Nova Música Portuguesa, compositor superlativo e o maior organista português do século XX, editou através da editora autónoma Numérica, o CD, 1993, "*Electronic and Computer Music*", um passo em frente para a vanguarda da música portuguesa... Este CD é uma compilação de cinco composições produzidas por diferentes metodologias.

"*Tríptico*" apresenta-se como uma investigação espectromorfológica e o compositor trabalha com diversos tipos de movimento (recíproco, excêntrico, corrente, multidireccional, etc.) e estabelece padrões de comportamento interno desenhando magníficas texturas.

Para isso recorreu à linguagem *C-Sound*. Os efeitos percussivos surgem na figura do ressalto (como quando alguém percute um objecto contra uma parede e esta repercute)—nesta figura João Pedro Oliveira ultrapassa as noções de eco e reverberação, para impor um discurso impetuoso, vibrante, nítido nos seus detalhes.

Uma eloquente combinação entre sons lisos e sons estriados dá uma estranha dinâmica a "*Tríptico*".

Em "*Cidade Eterna*" recorreu à preparação da matéria num processo concretista (corte e montagem) e passou do regime analógico para o digital. Os processos algorítmicos desenvolvidos nesta digitalização são codificados sob tutela dum código fractal, prescrevendo figuras fundamentadas em flutuações dos valores sonoros. As texturas são diáfanas e dum brilho diamantino, como que o autor procurasse

metaforicamente representar nas sínteses acústicas as qualidades da luz — uma obra luminosa na verdadeira acepção da palavra.

"*Psalmus*" e "*Canticum*" são peças para música electrónica analógica. O comportamento do compositor assemelha-se ao de um escultor já que molda os volumes sonoros a partir de sons concretos neste caso de origem vocal. Estes sons transmutam-se e adquirem uma qualidade mágica; a voz pode ser mimetizada pela simulação espectral ou surgir na sua verdadeira dimensão acústica e analógica. Especialmente "*Canticum*" atinge momentos de elevado requinte espectral e movimenta-se numa paisagem encantatória.

Na quinta composição "*Silence to Light*", Oliveira opera num contexto musical inter-arte (pintura e escultura) — evidentemente que no CD apenas podemos aprender o carácter acústico da obra. Criada no seu próprio estudo, apresenta-se como uma antologia de efeitos poéticos, num ilusionismo tímbrico que patenteia uma imaginação delirante: dissimetrias, jogos entre o estático e o dromológico (já que se fundamenta sobre princípios de velocidade). "*Silence to Light*" torna-se uma criação misteriosa, volúvel, onde os sons são caprichosamente congeminados, numa profunda humanização das substâncias sonoras abstractas.

Um disco, na verdade, que atinge entre nós o nível da obra-prima e mostra a vivacidade da Nova Música Portuguesa.

2.9. Lopes e Silva e a Guitarra Contemporânea

Voltemo-nos para Lopes e Silva, música de noite.

Uma obra como esta "*Música Portuguesa Contemporânea*" para guitarra é prova de grande criatividade: nela está implícito o reconhecimento da dignidade do intérprete. Realmente com excepção da música electrónica de estúdio e da música concreta, não há música sem intérpretes, eles são os realizadores históricos da composição.

Doutra maneira como poderíamos amar Bomtempo ou L. Freitas Branco, Pires ou Nunes?

O disco prefigura interpretações do nosso maior guitarrista contemporâneo, Lopes e Silva, mostra-nos composições de carácter solístico de Peixinho, Brandão, Clotilde Rosa e do próprio guitarrista.

O CD, reedição em 1995, inclui textos extremamente esclarecedores e orientadores para qualquer auditor; a música contemporânea, como a deste disco, exige sempre uma nota explicativa que situa o *modus operandi* do elenco musical, o posiciona biograficamente e nos serve como guia inteligente da audição.

Por isso, qualquer crítica seria excessiva e despropositada fora do âmbito do que nos é descrito nas notas explicativas. Apenas fulgurações: "*Sub Memoria*" de Lopes e Silva abre o disco; propõe uma controvérsia morfológica: os sons actuam dentro duma realidade sintagmática, independentes, e libertos da convenção gramatical ou do narrativismo. Harmonicamente rica, ela procura ser intemporal, desossada como é de linearidades ou continuidades perceptíveis. Uma matéria sonora cósmica polvilha os espaços.

Elegante e lírica na sua composição é Clotilde Rosa, aqui interpretada por Lopes e Silva na obra "*Ode*". Estranha elasticidade harmónica, reminiscências formais e autobiográficas, um fluído permanente de pequenas melodias, refulgência metálica dos timbres. "*L'oiseau-lyre*" é uma composição de Peixinho que investiga profundamente a materialidade da própria guitarra como que procurando em toda a sua escrita abrir novas perspectivas que não se relacionam simplesmente com fórmulas académicas, mas numa espécie de microanálise se deleita com conjuntos de miniaturas concretistas. Uma lição de vanguardismo. Por último está a obra "*Estigma*", do compositor Paulo Brandão. Jogo intencional de silêncios cortados por aparições súbitas ou subliminais de figuras de foro tecno-experimental, esta obra tem um carácter fantasmático, em que, inversamente a certo academismo serial, o silêncio é a superfície, e as imagens sonoras são o fundo.

A relação entre o compositor e o instrumento guitarra estabelece-se sobre diferentes intensidades (para lá de muitos usos musicográficos comuns): Lopes e Silva: técnica/tactilidade; Jorge Peixinho: textura tímbrica/arquitectura; Clotilde Rosa: similitudes: harpa/guitarra/ interpretação; Paulo Brandão: conceptualismo/escritura.

A execução de Lopes e Silva é virtuosística, ou seja: não é susceptível de ser codificada na composição ou muito menos repetível na prática de exercícios estereótipos. Aluno de Segovia, trabalhou com todos os grandes compositores portugueses contemporâneos, estudou com Kagel, Halffter, Pablo e Ligeti, é um músico excepcionalmente atento à criação contemporânea, sem pruídos estilísticos, o que faz de Lopes e Silva um intérprete generoso, bem como um compositor fecundo de obras para guitarra, instrumento que conhece na sua intimidade, no tacto, no culto e na secreta riqueza com que a guitarra contemporânea não deixa de nos surpreender.

Esta obra é uma clivagem, uma afirmação na nossa música viva e a dignificação do intérprete.

2.10. Música Nacional do Século XX em CD

2.10.1. No Olimpo da Música Portuguesa do Séc. XX.

Por Música Clássica Contemporânea entendemos um leque de criações musicais de *compositores* com formação musical académica, o que parece ou pretende excluir outras formas de produção musical (tradicional, pop, folclórica, rock, jazz, improvisada, etc.).

Antes do 25 de Abril a música contemporânea portuguesa foi obnubilada e hostilizada, não havendo, por isso mesmo, quase nenhuma documentação discográfica. Necessita-se o seu levantamento para melhor conhecermos a nossa arte musical deste século.

Em 1978 foi criada a *Discoteca Básica Nacional* onde se incluíram alguns decisivos valores históricos da Música Portuguesa. Romeu Pinto da Silva foi o seu principal arquitecto. A Discoteca Básica funcionava a partir dum protocolo realizado entre a Direcção Geral da Acção Cultural e algumas editoras (Imavox, Nova, Sassetti, Edisom, Rádio Triunfo, todas estas já extintas), o resultado foram edições de LP's de excelsa qualidade artística embora com o estigma duma produção sonora, duma impressão no vinilo e duma concepção estética das capas em certos casos modestas.

Em 1987 a Discoteca Básica deu lugar à *PortugalSom*, apoiada pela SEC e distribuída pela Dargil. O sucesso foi progressivo e notaram-se melhoramentos técnicos e plásticos.

Com a divulgação do CD, os discos anteriores esgotados ou tornados obsoletos, deu-se um "boom" de *edições* e *reedições* a todos os títulos notáveis.

Por concurso, a Strauss passou a editar e distribuir a *PortugalSom* acrescentando o seu nome à etiqueta, desde 1995.

Independentemente da *PortugalSom* algumas editoras publicaram obras de Música Contemporânea Clássica (a EMI/VC, a Numérica, a Jorsom ou a Movieplay, e.a. são as mais significativas).

2.10.2. PortugalSom, Hoje

Podemos metodologicamente dividir esta apreciação discográfica em dois períodos: o período *moderno* de Vianna da Motta até ao período *contemporâneo* com Jorge Peixinho a iniciar a clivagem estética.

2.10.2.1. Os Modernistas

O modernismo como que nasce na *"Sinfonia à Pátria"*, op 13 de Vianna da Motta, obra majestosa de teor nacionalista e emblemático; do mesmo compositor, que foi um dos maiores pianistas de todos os tempos, temos pequenas peças para piano interpretadas por António Rosado, onde a saudade prevalece como o signo dum intenso sentimentalismo.

Outra ínclita figura da modernidade é Luís de Freitas Branco. Este compositor maior, está representado, prolificamente: O poema sinfónico *"Antero de Quental" (1ª Sinfonia)* e a *"Sinfonia Nº 4"* são obras épicas, floresta de sons, luz diáfana, de insinuante impressionismo especialmente a *Nº 1* estabelece um enlevo interartístico sublime entre a música e a poesia. Por um acordo da produção grande parte das obras da PortugalSom são gravadas ou interpretadas por músicos húngaros (no caso destas duas sinfonias é a Orquestra Filarmónica de Budapeste).

O *"Quarteto de Cordas"* executado pelo *Takacs Quartet*, é perfumado de lirismo, as *Sonatas para Violino (Nº 1 e Nº 2)* com Tibor Vargas neste instrumento de corda e, noutro disco, o *"Concerto para Violino"* (com o notável violinista Vasco Barbosa) demonstra uma escrita complexa e de grande sensibilidade. Obras de grande calibre e de projecção única na Música Portuguesa são o poema sinfónico *"Paraísos Artificiais"* que refere o ópio e a poesia de Baudelaire, produz sensações estupefacientes, e, noutro CD surge *"Vathek"*, opus maximum, sem dúvida uma criação arrebatadora, universal; e *"Suite Alentejana Nº 2"* com fulgores rurais; (interpretação da Orquestra de Budapeste).

Cláudio Carneyro tem um CD consagrado à sua escrita pianística e violinística; por exemplo, *"Bruma"* é um isomorfismo da art deco, urdido por um tecido tímbrico dionisíaco e, no mesmo disco, figura a célebre *"Sonata para Violino e Piano"* (com J. Glatzer e Filipe Sousa, respectivamente).

Do egrégio compositor e chefe de orquestra Frederico de Freitas existem três CD's *"A Dança da Menina Tonta"* é uma composição para bailado que se inscreve na concepção artística de António Ferro, e é paradigmática da música nacional para coreografia. O *"Quarteto Concertante"* (obra de veia polifónica) e O *"Concerto para Flauta e Orquestra"* (com Carlos Franco no instrumento de solo), frenético na sua concepção rítmica e de intrincado cromatismo. No terceiro CD figuram as *"Sonatas para Violino e Cello"* e *"Para Piano e Violino"* (Vasco Barbosa, violino, Maria José Falcão, cello e, Grazi Barbosa, piano) — de carácter politonal, fulgurâncias melódicas e insinuações modais.

Caso insular é Fernando Lopes Graça: são significativos os CD's sobre este compositor hegemónico. Um CD contendo entre outras obras, o *"Concerto da Cammera Col Violoncello Obbligato"* (op. 167) onde a virtuosa violoncelista Maria José Falcão nos envolve nas ambiências melancólicas, neo-classicistas; Noutro CD Ana Bela Chaves em *"Viola Concertina"* perlabora melodias cíclicas de grande encantamento. O *"Quarteto de Cordas Nº 1"* (op. 160) interpretado pelo Tatrai Quartet é uma obra tecida de suspensões, enigmática; depois, mais dois discos a marcar a escrita pianística de Lopes Graça são: *"Sonata Nº 6"*, entre outras peças de sabor lúdico e introspectivo, com Nella Maissa ao piano e, *"Sonata Nº 5"* com uma elegante e sábia execução de Olga Prats. Entre as obras para voz deste mestre imortal está a *"História Trágico-Marítima"*, com o barítono Oliveira Lopes, poema de Miguel Torga, apresenta-se como uma das criações fundamentais da literatura musical portuguesa deste século, pelo seu expressionismo e pela sua grandiosidade. Noutro CD, Camões é musicalmente magnificado nos seus *"Sonetos"*, com Fernando Serafim, tenor, uma peça retrospectiva onde o renascimento se reinventa. O CD *"Canções Regionais Portuguesas"* ilustra o lado neorealista do compositor onde se imagina um folclore nacional/seminal para toda a música portuguesa (criação do Côro da Academia dos Amadores de Música). O *"Requiem pelas Vítimas do Fascismo"* é um trabalho heróico, de forte pregnância política, avassalador (neste épico CD a Orquestra Filarmónica de Budapeste é dirigida por Andras Korodi).

A obra de Francisco de Lacerda (no seu tempo um dos mais renomados chefes de orquestra internacionais), está representada pelas suas *"Quatro Peças Orquestrais"*, de tintagens sombrias, chamadas ao subconsciente, texturas impressionistas; destaque para a soprano Elvira Archer.

Um músico que pode ser considerado como o último dos modernistas e um profeta da pós modernidade é Joly Braga. A PortugalSom deu especial relevo ao paisagismo da sua obra sinfónica: *"Sinfonias Nº 1, Nº 3, Nº 4 e Nº 5"*, cada uma com seu disco — elegemos, pela sua portugalidade, a *Nº 4* dirigida por Silva Pereira *"Virtus Lusitaniae"*, a *"Nº 3"* com a orquestra conduzida por Álvaro Cassuto (que também conduz, noutro disco, a célebre *"Elegia a Vianna da Motta"*).

Nestas visões metamusicais encontramos uma secreta similitude entre o mundo de Braga Santos e o mundo do cinema — a sua música plena de colagens, reformulações, deslocações historicistas é inflamada por um espírito iluminado por uma erudição rara, numa linguagem verdadeiramente singular.

A compositora Maria de Lourdes Martins surge na sua eloquência pianística e, entre peças com alusões expressionistas, recorte melódico ideoletal, está *"Sonoritá"*, onde o intérprete expande a sua acção nas cordas do piano e em percussões (escrita em 1970).

2.10.2.2. Contemporâneos

Jorge Peixinho é o compositor português que estabelece a rotura entre o modernismo e a vanguarda. Da sua imensa obra revolucionária restam apenas em disco *"Elegia a Amílcar Cabral"* (importante composição portuguesa para música electro-acústica, aprisionada numa edição controversa no vinilo) e, um CD que inclui as *"Quatro Estações"*, interpretada pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, por ele mesmo dirigido, onde o serialismo o experimentalismo e a ousadia tímbrica nos levam à estupefacção. No mesmo CD *"Políptico"* e *"Sucessões Simétricas"* marcam a transgressividade do seu estilo lírico, sublime, inebriante — afirmação duma escrita rigorosa, fértil em minúcias, tratamentos instrumentais específicos e matérias sonoras abrindo novos horizontes.

Gesto de um génio inconformista. Obras primas da Nova Música Portuguesa.

Filipe Pires é um dos mais ilustres compositores portugueses do século XX.

A sua obra *"Canto Ecuménico"* é a mais significativa criação artística de música concreta e antecipa profeticamente os novos concretismos (sampler) e a world music. Este trabalho está definitivamente esgotado na sua edição em vinilo, impõe-se uma imediata reedição. Na *PortugalSom* apareceu em CD um disco de recorte pós-modernista onde pontifica o barítono Oliveira Lopes para a execução de *"Portugaliae Genesis"* obra ambiciosa, intrincada e labiríntica. No mesmo CD surge-nos *"Akronos"*, escrita sem métrica, jogo minimalista com os silêncios e, *"Sintra"* uma descrição duma paisagem incantatória, pontilhista, onírica.

Num recente CD, Filipe Pires vê a sua partitura interpretada pelo Coro Gulbenkian dirigido por Jorge Matta. São *"Canções"* com especial relevo para a poesia portuguesa contemporânea, e onde Eugénio de Andrade encontra neste compositor um lugar de privilégio musical.

Filipe de Sousa escreveu *"Canções"* de poética poliglota; nestas peças de lied para piano (o próprio compositor) e voz (Fernando Serafim), recorre à lírica de Camões, Pessoa e sobretudo Camilo Pessanha — são evocações, litanias, mergulhos freudianos, numa grande concentração literária e técnica.

A grande autora da *pósmodernidade* portuguesa foi Constança Capdeville. Este enorme vulto da nossa Cultura voltou à Música para a dança, o teatro, o cinema, o vídeo e a performance. Uma das jóias da *PortugalSom* é o CD *"Constança Capdeville"* que engloba duas obras: *"LiberaMe"* para o Coro Gulbenkian (direcção de Jorge Matta) — síncrese, visão caleidoscópica, patchwork, multi-citação, enredo vanguardista; e *"In Somno Pacis"*, criação do *Opus Ensemble* com carácter experimentalista, poli-estilístico, pleno de invenções.

Do compositor e pedagogo Cândido Lima há um CD com obras de música electrónica analógica (*"Autómatos em Areia"* e *"Lendas de Neptuno"*) — um leque de abordagens e métodos de criação, com intenções interartísticas, alegorias ao espaço pictório, à telemática, à volumetria escultural. Concebido com profunda investigação semiológica.

A PortugalSom deu lugar à interpretação e editou uma obra sob o nome do virtuoso Lopes e Silva. Este guitarrista interpreta uma sua composição, outras de Clotilde Rosa, Peixinho e de Paulo Brandão. Cada interpretação requer diferentes processos, reclama novas técnicas, mas, numa apreciação globalizante, este CD afirma a verve do guitarrista numa sensualidade desvelada, performance dum indesmentível purismo estético.

Este CD alerta-nos para o valioso tesouro de gravações de intérpretes da música portuguesa de hoje, por editar.

O mediático maestro, pianista e compositor António Victorino D'Almeida apresenta alguma da sua música de câmara, executada pelo Quinteto de Sopros de Lisboa — o autor recupera sintagmas da música urbana portuguesa (caso da revista *"Lisboa em Camisa"*) e realiza uma montagem de estilos variegados, sobreposições temáticas, onde o humor não está ausente, ao lado de intensidades morfológicas, frutos da sua inigualável erudição eclética.

Por fim vem a figura apocalíptica de Emmanuel Nunes: A sua obra tem sido paulatinamente editada no estrangeiro. Mas a passagem para CD dum LP com obras de 1765 e 1973, vem, com benefício mediático, apresentar duas criações entre as mais significativas da Música Contemporânea. *"Degrés"* é um exercício de incontornável dificuldade onde se escolhem léxicos que progressivamente conduzem a um discurso autónomo (como uma língua). Já alusivamente poliscópico, congeminação epistemológica sobre o *som musical* e a *energia acústica* é a segunda obra do disco, *"Impromptu pour un voyage"*. O trompete, a harpa, a flauta e a violeta, são os instrumentos deste sortilégio, desta aventura cubista.

São estes os discos da PortugalSom, que se tornou um Museu Imaginário da Música Clássica Portuguesa Contemporânea.

Os textos musicológicos que nos introduzem à arte das obras apresentadas em cada disco são únicos pela sua erudição. São reflexões estéticas, análises, musicografias que estudam uma edição discográfica, acaso erudito que nos conduz à necessidade da audição. A sua leitura torna-se imprescindível para a compreensão e o progressivo prazer da fruição destas obras.

Para além dos discos citados anteriormente a 2.10.2, deste capítulo, entre as raras edições em CD fora da *PortugalSom* figuram: *"Monodia"* de A. Pinho Vargas; *"3 Compositoras Portuguesas"* (Capdeville, Clotilde Rosa e Isabel Soveral) — ambos da *EMI*; e, *"Musica I"* de Jorge Peixinho, para dois pianos (o autor e Filipe de Sousa) com as extraordinárias invenções que são *"Harmónicos"*, *"Collage I"*, *"5 Pequenas Peças"*, da *Jorsom*. O barítono Jorge Chaminé gravou *"Canções"* de Cláudio Carneyro acompanhado pela pianista Marie-Françoise Bucquet, num reportório comovente e lírico (*Movieplay Portuguesa*, 1996).

3

MÚSICA POPULAR PORTUGUESA

3.1. A Tipologia da Música Popular Portuguesa

A música popular portuguesa (*mpp*) apresenta uma problemática estética deveras singular. Em primeiro lugar, situa-se dentro da classificação de artes não-elitistas, vocacionadas para o gosto de toda a comunidade portuguesa. Tem o dom da ubiquidade.

Em zonas ainda sensivelmente tribalizadas (como o Brasil, a Índia, a África Negra, a China...) atribui-se uma dignidade mítica aos músicos populares. Nas sociedades afluentes devido à hiper-racionalização de todos os sistemas de produção e comunicação, a complexas parametrizações tecnológicas e estético-musicais, o tradicional degenera-se.

Foi com certo escândalo que Umberto Eco encetou uma mito-análise da cançonetista Rita Pavone, em detrimento de valores musicais eruditos, monumentalmente arreigados à notação clássica ocidental.

O *folclore português* perdeu as suas potencialidades criativas, tornou-se representativo e reprodutivo de padrões estereotipados, acto para animação das vanidades da governança.

Sendo o folclore a fonte mais pura da identidade musical portuguesa, o desenraizamento progressivo que sofre leva ao epigonismo (isolamento, desinformação) e à angústia súbita que a música popular tem de "estar na moda".

A negligência duma consciencialização profunda através dos media sobre a criação musical conduz rapidamente a música à situação mercantil. A música portuguesa não é portuguesa por ser feita em Portugal e por músicos portugueses, é tão somente portuguesa porque a sua semiologia compreende o próprio sentido histórico da arte musical portuguesa.

É evidente que o termo "música popular portuguesa" é vasto, não unívoco e, por isso mesmo, de difícil caracterização tipológica. O processo de massificação que sofre através dos media descodifica toda e qualquer pretensão semiológica profunda, a ponto de certa música ser considerada como música popular portuguesa pelo simples facto de ser cantado em português, pelo seu conteúdo linguístico.

A influência da música popular brasileira, da canção europeia francófona (Brel, Ferré, e.g.) e das morfologias da música popular anglo-americana foi determinante. Recentemente certo africanismo coloriu a sua temática.

O fado de Coimbra (na forma de balada) deu origem, com Zeca Afonso e Adriano Correia de Oliveira, à sequela da "música popular portuguesa".

Da genuína *mpp* à música ligeira vai a diferença, *mutatis mutandis*, que separa uma cerâmica de Rosa Ramalho duma caneca de plástico do *Brás & Brás*. A música do Zeca consiste na recuperação duma tradição melódica portuguesa ou do imaginário dessa mesma tradição, contestatária da ideologia do Poder (música de intervenção). Imprescindível a leitura da súmula pedagógica *"História da Música Portuguesa"* de Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron e do tomo *"Instrumentos Musicais Populares Portugueses"* de Ernesto Veiga de Oliveira.

Alguns textos de carácter musicológico sobre "música popular portuguesa", surgem, por incidência, em trabalhos de autores referidos na alínea 2.3. (exs: Salwa Castelo Branco; João Soeiro e Domingos Morais).

O conceito de "música popular" distingue-se do de "música folclórica", porque refere criações de artistas, outrora ligados à contestação política que, apesar de incertamente duradoiras podem ter-se revelado fenómenos de massas e fazer parte dum património nacional, como excepções a uma vulgarização mediática. São relevantes as reflexões, empreendimentos ou críticas de Eduardo Paes Mamede, Ruben de Carvalho, Fernando Magalhães, José Niza, Viriato Teles, Avelino Tavares, Susana Sardo, e dos melhores músicos desta área popular.

A revista *Mundo da Canção* é assinalável pelo seu trabalho em prol da *mpp*.

Luís Trindade escreveu "*Genealogia da Música Popular Universalizada*" (1984), com inflexões teóricas sobre a *mpp*. Com forte tintagem ideológica, José Barata Moura escreveu "*Estética da Canção Política*"; Armando Leça editou "*Música Popular Portuguesa*" sendo que o título é assumido na acepção de "música folclórica portuguesa"; Alberto Pimentel editou uma dissertação sobre o fado "*Triste Canção do Sul*"; Arnaldo Saraiva fez um levantamento

estrutural da poesia da *mpp* em "*As Canções de Sérgio Godinho*". Os mais representativos cantores da *mpp* figuram na galeria dos poetas, em que a poesia é o duplo da música.

São livros de interesse para a matéria: *"Livra-te do Medo"* de José A. Salvador (1984); *"José Afonso, textos e canções"* de J. H. S. Barros/E. Engelmayer (1988); *"A Canção Política em Portugal"* de J. J. Letria (1978); *"Música Tradicional Portuguesa"* de J. Ranita Nazaré (1979); *"A Canção Popular Portuguesa"* de F. Lopes-Graça (1974); *"Corações Futuristas"* de James Anhanguera (1980); *"Música Popular Portuguesa"* e *"Adriano Correia de Oliveira"* de Mário Correia (1982 e 1988, resp.); *"As Músicas do Fado"* (1994) e *"Relatório das Festas de Lisboa"* (1991), de Ruben de Carvalho.

3.2. Géneros da *mpp*

A *mpp* pode muito sumariamente dividir-se em duas subtipologias atendendo à observação crítico-temporal da sua realização criativa:

1. *sincrónica* — uma vez que é simultânea em relação aos eventos sóciomusicais (ex.: "*Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades*", de José Mário Branco).

2. *diacrónica* — que refere ulteriormente significações da música portuguesa (exs.: "*Guitarra Portuguesa*", de Carlos Paredes; *"Acústico"* de Júlio Pereira).

3.2.1. *mpp* sincrónica

a) *canção de protesto* — resposta contestatária ao *status* social vigente. Antes do regime democrático a canção de protesto elevou a qualidade da *mpp* ao mais alto nível. Por um lado devido à isenção ideológica e por outro pela pregnância expressiva (o sentido, a semântica, o querer significar e transformar algo). Zeca Afonso será o principal personagem da *mpp*; e as suas canções são o discurso originário deste género musical reivindicado por todos os músicos.

Manuel Freire (*"Pedra Filosofal"*); José Jorge Letria; Adriano Correia de Oliveira; José Mário Branco (*"Margem de Certa Maneira"*); *"Pré histórias"*, *"Campolide"* e *"O primeiro dia"* de Godinho são paradigmáticos. Após 25 de Abril a canção de protesto declinou como sinal do conformismo social de alguns autores, mas também resultado duma labiríntica controvérsia política multidireccional (partidos, ideias, figuras) — ex.: "*Memórias de Adriano*" de Correia de Oliveira.

b) *o popular imaginário* — aqui o músico opta pelo lirismo ou por um carácter epigramático (não subversivo) e como que inventa signos da *mpp*, vertentes da reformulação estética e morfológica. Esta é a corrente mais fértil da *mpp*. Fausto é paradigmático em "*Por Este Rio Acima*". É fulcral a sua reinvenção temática da "*Peregrinação*" de Fernão Mendes Pinto. Fausto tem sido admirado pelas suas composições e arranjos orquestrais e Sérgio Godinho destacou-se pela imaginação melódica em *"Na Vida Real"*, *"Coincidências"*, *"Canto da Boca"* ou como escritor de canções: "*Aos Amores*", "*Pano Cru*", "*À Queima Roupa*", etc.

3.2.2. *mpp* diacrónica:

Como vimos, esta subtipologia procura recuperar, reaver, reinstaurar semióticas da música portuguesa imediata ou longinquamente passadas. Podemos inventariar alguns aspectos formais:

a) *folclorismo* — a *mpp*, por certo a mais banalizada, investiga o folclore nacional (nas suas multiplicidades regionais) e assume-o como superestrutura (o caso de Júlio Pereira em "*Braguesa*").

Uma primeira geração de agrupamentos com forte tintagem folclorista foram: *Ronda dos Quatro Caminhos, Raízes, Vai de Roda,* entre outros.

b) *revivalismo* — certa *mpp* reivindica para a sua inspiração signos hipertrofiados da música portuguesa: um curto-circuito que parte dum princípio de que a perenidade de alguma música popular privilegiada pela propaganda é significativa duma identidade cultural (Vitorino em "*Romances*", "*Leitaria Garrett*" e *"A Canção do Bandido").*

c) *tradicionalismo* — o *fado*, de Lisboa ou de Coimbra será, por excelência, a mais vívida música tradicional portuguesa. Estética autóctone, o fado formaliza sensivelmente a *mpp*, assim em Paredes. Também podemos considerar sobrevivências alusivamente tradicionalistas (Ex: *"Os Gaiteiros de Lisboa"*, Carlos Guerreiro especializou-se na gaita de foles).

Alguns músicos (ex.: Caldeira Cabral em "*Guitarra Portuguesa*") recorrem a músicas históricas (medievalismo, renascimento, barroco, etc.) num processo de harmonização moderna dessas músicas tradicionais. Caldeira Cabral é um instrumentista erudito, pertinaz leitor, intérprete, pedagogo, construtor e musicógrafo — a sua produtividade atingiu um nível cultural singular pela sua influência. Luísa Amaro destacou-se na sua colaboração criativa com Carlos Paredes.

Júlio Pereira tem procurado um levantamento etnomusical de instrumentos típicos (cavaquinho, bandolim, etc.) numa actividade

prolífera. Sendo um avisado tocador instrumentos de corda, ele levantou inúmeros discursos populares à beira da extinção e promoveu inovações estilísticas ("*Conversa Adiada*" do CD "O *meu Bandolim*" é um duo assinalável com José Peixoto). Outros seus interlocutores foram o também guitarrista Moz Carrapa e a vocalista Maria João.

Como vimos, a *mpp* não pode ser considerada um fenómeno estritamente isolado. Vejamos algumas tendências plurisemióticas, sendo importante porém assinalar que a *mpp* assimila semânticas doutras músicas populares: o caso da música popular brasileira (*mpb*) é quase um síndroma (ex.: Eugénia Melo e Castro e o paradigmático "*Terra de Mel* (1984)" e actuações de Sérgio Godinho).

A Geninha abriu uma ponte entre Portugal e o Brasil, numa atitude perseverante, ao lado de Milton Nascimento, Chico Buarque, Caetano Veloso, Wagner Tiso — a sua canção é um laço transatlântico. Os seus discos talvez mais portugueses: *"O Melhor de E.M. e C."* (1993) e *"Lisboa Dentro de Mim"* (1993).

Em 1994, e sob a direcção musical de Manuel Faria, a música do Zeca foi adaptada para fins controversos (vulgarização/resignação/recuperação) por um extenso rol de músicos *pop*, ligeiros, ou do neo-nacional-cançonetismo, CD, "*Filhos da Madrugada*", com edição amadorística em CD Rom.

3.3. Semiologias da *mpp*

António de Lima Fragoso, na primeira década deste século, considerava que as "nossas canções são construídas sobre dois acordes — a tónica e a dominante — únicos que quadram bem com a sua melodia, na tonalidade rudimentar dos acordes perfeitos", e colocava-a em contraste com a riqueza modal das músicas populares espanholas ou eslavas.

Todavia o nosso folclore é extremamente variegado. Inúmeros discos são documentos desta maravilhosa diversidade. (ex: *"Cantos e danças de Portugal"*, CD, 1991, recolhas de Michel Giacometti.

Traços semiológicos da *mpp* são:

1. *Analítica* — A *mpp* é analítica. Ela parte da análise (com graus variáveis de profundidade) das morfologias da música portuguesa — tradicional, regional, urbana — para empiricamente reorganizar esses morfemas. Está nos antípodas da "pop music" que é sincrética no sentido em que aglutina artificialmente todas as informações (ex.: "*Cavaquinho*" de Júlio Pereira; a *"Banda do Casaco"* com a cantora rural Ti Chita (CD: *Transmédia*).

2. *Codificadora* — Também a *mpp* procura estabelecer códigos; documentação, aliás, preciosa porque é viva, não museológica. A investigação do músico dirige-se no sentido duma apropriação de linguagens musicais portuguesas. De tal forma que certas canções de Zeca Afonso são pensadas como existindo anteriormente no nosso espólio musical.

Opostamente, a "pop music" mais desligada da tradição popular é descodificadora, já que os índices musicais que ela pode formalizar são sobredeterminados pela colagem, a camuflagem e o artifício tecnológico. (Ex.: *"Pássaros do Sul"*, de Mafalda Veiga; *"Té Já"* de Jorge Palma).

3. *Territorializante* — A *mpp* é tópica pois se define como um jogo de signos musicais localizáveis geográfica e culturalmente; casos de "*Cantigas de Gil Vicente*" de Fernando Marques; *"Trás-os-Montes"* de Né Ladeiras.

Vejamos a forma como alguns signos se apresentam nos idioletos (linguagens individuais dos artistas da *mpp*):

3.3.1. Ritmologia:

a) *Isocronia* — A repetição de tempos iguais é normal na *mpp*. Mas, propõe esporadicamente tempos sobrepostos não isocrónicos (duo Júlio Pereira/José Peixoto; na polirritmia dos *Gaiteiros de Lisboa, "Invasões Bárbaras" de 1996);* em Rui Junior ou José salgueiro (percussionistas).

b) *Cadência* — A *mpp* organiza-se sobre pulsações cadenciadas. Por influência do jazz e da música folclórica. A instrumentação rítmica portuguesa deu lugar ao estereótipo da base rítmica jazzística (baixo e bateria) — donde um recrutamento, que economicamente não permite refractários, de músicos de jazz nacionais em vias de sobrevivência.

Evidentemente que casos especiais de solistas (como Artur Paredes) se definem dentro duma idiossincrasia estilística que não conhece exoinfluências musicais deste tipo.

c) *Tempo* — Os compassos binários dominam normalmente. Mas certas danças populares ou morfologias rítmicas tradicionais portuguesas são preferidas (Júlio Pereira, Luís Represas, Janita (*"Cantar à Luz"*), Fausto (*"Histórias de Viageiros"*), *Brigada Victor Jara* (*"Contraluz"* ou *"Estar Fora"*...). Nestes casos, os ritmos são apócrifos, eles inscrevem-se sobre discursos musicais que não correspondem aos originários. O levantamento minucioso desses ritmos tradicionais pode extrapolar da criatividade da *mpp* para as interpretação e execução musicais *tout court.*

3.3.2 Melodia

O carácter melódico decide hegemonicamente a morfologia da *mpp*. Esta depende absolutamente da invenção melódica (como toda a música de massas ocidental). É "mnemónica", ou seja, procura inscrever-se na memória popular de forma pregnante, e "anamnésica" no seu desejo de relembrar o que se esqueceu. Este facto permite a reprodução oral do modelo melódico. Logicamente que a melhor *mpp* não pode reduzir a sua linguagem à invenção temática melódica, já que o índice de habilidade na execução, será o pressuposto da qualidade. Musicograficamente pobre, a *mpp* sobrevaloriza o horizontal — como em algumas modulações melódicas em Janita (*"Raiano"*), Godinho (*"Noites Passadas"*, ao vivo), Fausto (*"Crónica da Terra Ardente"*), Filipa Pais (*L'Amar*), Amélia Muge ("*Todos os Dias"*), Minela, *Trovante* (*"Terra Firme"*).

Na generalidade, o tratamento melódico/vocal consiste num fluxo linear e monótono existindo, porém, certas especificidades: em Janita, o canto melismático de origem árabe (várias notas numa mesma sílaba) ou em Godinho que intercepta o fluxo linear com a diminuição e concentração fraseológica. São recursos simplistas do ponto de vista musicológico clássico, mas decisivos para a individualização dos estilos da *mpp* e da música de massas em geral.

Os cantores clássicos Guilherme Kjölner, Helena Vieira, Carlos Guilherme ou Jorge Chaminé são exemplos, entre outros, de intérpretes que colocaram a sua técnica de *bel canto* ao serviço da canção popular.

3.3.3. Harmonia

A relação entre as linhas melódico-rítmicas está na *mpp* minorada por incipiente sistematização musicográfica. Pode, para além de certas dissonâncias organizadas (Janita), acordes singulares (Paredes), considerar-se que a *mpp* se reduz harmonicamente a exercícios na diatónica, num estreito servilismo em relação à música académica ocidental dominante. Não tem sido notório ou original qualquer tratamento harmónico, salvas determináveis idiossincrasias como "*Espelho de Sons*", "*Asas Sobre o Mundo*" ou "*Movimento Perpétuo*" de C. Paredes, de tendência dissonante.

Amália Rodrigues e Don Byas ("*Encontro*", CD, 1988) estabeleceram uma relação modal (harmonias do jazz e do fado). Júlio Pereira (1996) editou um CD de música de fusão para cordofones portugueses

tradicionais e o acordeão diafónico basco tocado por Kepa Junkera (*"Lau Eskutara"*), de conspecto harmónico exótico.

3.3.4 Composição

A composição na *mpp* é primária e elementar. Nós devemos entender que compor é organizar determinado discurso (escrito ou sobre outros suportes mediáticos) que indica completivamente uma interpretação. Portanto, inventar uma melodia ou um segmento *cantabile* não é compor. Sobre a *mpp* é mais apropriado dizermos "invenção temática" que "composição". (ex: Caldeira Cabral em *"Variações"* para guitarra portuguesa).

3.3.5. Arranjo e Fusão

Organização das estruturas musicais sobre uma composição ou invenção temática já é importante na *mpp* que recorre a grupos, *ensembles* ou orquestras musicais, tal como toda a música de massas que o faça. Quanto mais o arranjo for estereotipado e distante das invenções e exposições temáticas menos significativa se torna essa qualidade fundamental da *mpp*, precisamente a invenção melódica.

Por outro lado, um sistema de vasos comunicantes com outros produtos e subprodutos faz perder a identidade e o princípio de singularidade da *mpp* (v. a genuidade de "*Por Este Rio Acima*" de Fausto, sem dúvida uma excelsa obra da *mpp*, pelo perfeccionismo, pela concepção e pela invenção lírica; outras obras suas: "*A Preto e Branco*" e "*O Despertar dos Alquimistas*").

Os arranjos são *sub specie* do jazz, por isso amiúde entregues a jazzistas profissionais. A Emiliano, P. Caldeira Cabral, Júlio Pereira, J. Mário Branco, Luís Caldeira, João Paulo E. da Silva, Eduardo Pais Mamede são assinaláveis. Zeca e Godinho sempre recorreram a outros músicos para os arranjos das suas canções. Fausto assume o papel cumulativo de arranjador, original e talentoso, o paradigma. Epigonais as execuções classicistas de *mpp* pelo *Opus Ensemble* e pela *OML*.

Os *Madredeus*, como grupo superlativo da música popular portuguesa, realizaram um movimento de actualização, de revisão e de redundância ideológico-musical, como que implementaram nos anos 90 o projecto do *"Neo-fado"*, depois do "*Fado-rock*" (anos 70) e do "*Fado eléctrico*" (anos 80). Exótico é o encontro da poesia de Manuel Alegre com Carlos Paredes na guitarra portuguesa, em CD. A poesia de, por exemplo, José Carlos

Ary dos Santos, serviu os propósitos da revolução músico-social mas também foi desviada pela usura da música ligeira. Também extravagante é *"Miradouro"* uma metáfora musical de Júlio Pereira sobre alguma Pintura Portuguesa de hoje.

Uma inter-relação da *mpp* com outros congéneres tem sido implementada (especialmente com músicas PALOP) com um exemplo notável no *"Festival Intercéltico"*, Porto, desde 1989.

A Movieplay lançou a colecção *"O Melhor dos Melhores"*, selecções de obras de Amália Rodrigues, Carlos do Carmo, Carlos Paredes/Artur Paredes, Fausto, Adriano Correia de Oliveira, Sérgio Godinho, Vitorino, Hermínia Silva (monografias) e reeditou quase toda a obra do Zeca em CD.

No entanto, e como coda, a música popular portuguesa foi um pilar que garantiu a sobrevivência da nacionalidade e da tradição popular.

3.4. Zeca Afonso

3.4.1. A revolução segundo o Zeca

A vida do Zeca não pode servir como redenção daqueles que o ignoraram. A lição do Zeca não é ideológica: é um profundo pragmatismo revolucionário que a transmite, é a insatisfação com a despótica máquina do Poder, é também a luta permanente pela liberdade na Arte.

Não passarão por herdeiros do Zeca, esses que mesmo através da música, se venderam às formas de Poder. Quem era tão feliz por nada possuir só nos pode deixar esse tipo de felicidade. É também do sofrimento que é feito o seu nome (como Camões ou Pessoa ou Botto). O seu nome é português, a sua vida era livre, não seguia cartilhas ou prescrições ideológicas. Ele ensinava-nos a sermos livres.

Necessita uma explicação muito urgente a posição do Zeca na música portuguesa. Os "vampiros" da burocracia, os "tiranos" do empresariado e os "eunucos" da música comercial ou da música elitista dão as mãos.

A mensagem foi entendida por João de Freitas Branco na sua enorme capacidade de nos compreender a todos, que abriu as portas à *mpp*, mas sem a convicção das instituições a que pertenceu, envolvidas em estratégias musoburocráticas e dominadas por lobbies.

Em 1976, no meu livro "*Musicónimos*", eu defendi o termo *Música Popular Portuguesa* e discuti-o com o Zeca: É aquela que *na autenticidade dos meios, no lirismo da forma, na fertilidade da inspiração, com vestígios da tradição, na liberdade*

instintiva da execução, se radica fortemente na realidade vivencial e na filosofia das populações".

Muito logicamente a *mpp* distinguia-se da música de entretenimento antes do 25 de Abril. Aquela era perseguida, proibida, censurada, etiquetada como revolucionária e esta era acarinhada, incentivada, exposta como sublimação da criatividade musical, retrato da corrupção cultural. Tão díspares que se chamou "canção de protesto" a uma e "nacional cançonetismo" à outra. Alguns importantes trabalhos de Zeca Afonso editados em CD são: "*Venham Mais Cinco*", "*Cantares do Andarilho*", "*O Côro dos Tribunais*","*Fados de Coimbra*", "*Fura Fura*", "*Enquanto Há Forças*", "*Traz Outro Amigo Também*", "*Eu vou ser como a toupeira*", etc...

3.4.2. O 25 de Abril

"*Grândola*" é o hino da liberdade. Os músicos ligeiros, com o 25 de Abril, passaram uma crise ligeira. Nos media, os neonacional cançonetistas, tomam progressivamente conta do mundo do espectáculo recuperando o cenário da ignorância e da alienação. A "intervenção" compromete-se sob os signos da *"sobrevivência"* e do *"estrelato"*.

A crise política prensada por antagonismos e dialécticas diluiu-se em reformismos. Reduziram-se as formas de energia libertária, acomodou-se a colectividade a uma elite eleitoral. Na comunicação social a representação musical reorganizou-se em planos retrospectivos e saudosistas, ou então extravagantemente comerciais.

Música popular portuguesa é termo decalcado de "*mpb*" — *mpb* significa uma música de carácter tribalizante que se desenvolve desde a cultura oral brasileira até à sua superindustrialização. Ora a *mpp* não provém da evolução de conceitos etnomusicais tribais; Portugal conheceu o feudalismo, a revolução burguesa, a revolução industrial, o colonialismo. Por isso esta "aculturação" pela música de massas portuguesa da *mpb* foi de certo modo ordenada por padrões do *marketing*.

Num "complot" comercial, a *canção de protesto* intimidou-se e passou a ser música funcional: o seu mister foi apoiar pontualmente comemorações políticas de esquerda, nacionais e especialmente estrangeiras, sempre encontrando motivo de veneração ao nome e à música de Zeca Afonso.

A "canção de protesto" disseminada no painel partidário e ideológico de esquerda quase se eclipsou desde os anos 80: surge a "música moderna portuguesa" eunuca nas intenções libertadoras e na contestação.

Os "cantores de protesto" procuram cumprir o desiderato estético-social do Zeca. Não denunciou ele até ao fim da sua vida que os eunucos se voltavam a baixar aos vampiros e que o seu projecto de Música era libertar os oprimidos, cantar as suas alegrias e tristezas?

Os "cantores de protesto" (na decadência social da noção "cantor de protesto"), não podendo obnubilar os seus ideais políticos, nomadizam a canção de protesto para zonas "quentes" (Nicarágua, 25 de Abril *idealtipus*, Bangladesh, Timor Leste, Bósnia...) e nesta deambulação encontram sempre o Zeca como o Mito.

Eles tomaram partido da sobrevivência do Zeca como homem e como músico, procuram cumprir o seu mais vivo desejo: que a música seja a liberdade.

A sua obra supracitada "*Cantigas de Maio*" é seminal, canções reivindicadas por grevistas, para a contestação popular.

Os "músicos de protesto" (quando não protestam), são parceiros da *pop* e da música ligeira cujo intercâmbio metamorfoseia a música de massas em mercadoria musical, logo mais-valia dum trabalho que se aliena nas empresas capitalistas e organizadoras de concertos e encontra porta-voz disponível e subserviente na TV, na Imprensa e na Radiodifusão. Zeca falava-nos disto tudo. Cabe à ulterior *mpp* o papel de prosseguir a aventura do Zeca; sabendo de que a verdade em música não pode de ser escrava da ideologia. Com o Zeca, Portugal ganhou um bom punhado de excelentes cantores e músicos de massas.

A música de Zeca consiste na recuperação duma tradição melódica portuguesa ou no imaginário dessa mesma tradição, de tal forma que não se distingue o que é tradicional ou o que o Zeca inventou; ele levanta assim um folclore musical português intencionalmente contestatário da ideologia do Poder.

A *mpp* como legado de José Afonso é uma espécie musical épica; a sua linguagem reproduz o ocorrido, é um fragmento de confissão, trabalha e fala do trabalho dos outros, descreve o quotidiano não-simbólico.

3.4.3. "*Grândola*"

A edição, agora em CD, da obra "*The Ballad of the Fallen*", de Charlie Haden, reveste-se da maior importância para a música em geral e para a música popular portuguesa em particular. Precisamente porque a *Liberation Music Orchestra* interpreta "*Grândola Vila Morena*" numa peça de dois minutos

e onze segundos, com tal grandeza estética que nos alerta vivamente para uma das mais importantes figuras da música portuguesa deste século: Zeca Afonso.

Enquanto músicas como "*Os Vampiros*" foram malquistas pelos controladores da cultura oficial portuguesa, "*Grândola Vila Morena*" é o baluarte musical do 25 de Abril, a sua significação, a mais nobre, não cessa de ser uma exaltação da liberdade.

Criteriosos e pungentes depoimentos de João de Freitas Branco, Ruben de Carvalho, José Mário Branco, Fausto ou Sérgio Godinho falaram da necessidade de aprofundar o estudo da obra do Zeca. Charlie Haden presta-lhe uma significativa homenagem nesta execução do hino do 25 de Abril.

Charlie Haden é um dos maiores contrabaixistas da história do jazz contemporâneo e um homem preocupado com os processos populares revolucionários, pleno de convicções humanísticas e libertárias. Fundou em 1969 a *Liberation Music Orchestra* para, numa estética brechtiana deveras invulgar para o jazz, celebrar os hinos que ilustraram essas revoluções.

Inicialmente, o seu mundo musical estava referentemente centralizado sobre a figura mártir de Che Guevara, voltado essencialmente para os movimentos de libertação na América e em África. Charlie Haden esteve entre nós em 1971 no primeiro "*Cascais Jazz*" onde confrontando o regime, dedicou o concerto do quarteto de Ornette Coleman, do qual fazia parte, aos movimentos de libertação nas colónias portuguesas (Frelimo, Unita, PAIGC, MPLA) e acabou por ser detido pela PIDE no aeroporto da Portela. Este facto marcou-o decisivamente na sua carreira: por um lado ele já havia mostrado a sua luta antifranquista adoptando músicas espanholas revolucionárias e por outro assumindo uma razão pessoal contra o colonialismo português.

Escolher "*Grândola Vila Morena*" foi escolher o mais digno exemplo da nossa música revolucionária.

"*Grândola*" é um hino à liberdade. O cariz musical deste hino é da maior pregnância sociológica, para lá da força psicológica inerente. É música de massas de todos para todos. Uma reflexão política, portanto. Ao mesmo tempo uma séria contestação do mundo da burocracia e da tecnocracia musicais dada a transparente simplicidade musicográfica e a força implosiva do invento melódico.

Também para lá do neo-realismo das canções políticas ou politizadas que dominavam em curto-circuito a vida da subversão, "*Grândola*" acrescenta a dimensão universal da sua mensagem, abolindo fronteiras e escamoteando a estética colonialista.

Um compositor como Stockhausen na obra superlativa "*Hymnen*" considera metamusicalmente diversos hinos universais e nacionais sem propósitos políticos imediatos. Mas já Luigi Nono, muito especialmente, tem composições de foro político revolucionário, que marcam uma intenção deliberada para a criação musical. Com Nono a Música pensa a Revolução.

Lopes Graça escreveu o grandioso "*Requiem pelas Vítimas do Fascismo*", Jorge Peixinho tem uma alusão nítida à revolução política em "*Elegia a Amílcar Cabral*" (electrónica) e "*Quatro Peças para Setembro Negro*", "*CDE*" e "*A Aurora do Socialismo*".

Mas "*Grândola*" situa-se noutra esfera musical: não é apenas uma reflexão sobre a revolução, é matéria-prima da própria revolução. É Música Popular Portuguesa. Enquanto alguma Música Popular Portuguesa, onde o Zeca não conheceu qualquer continuador presumível, inflecte agora da música de protesto para a canção romântica, nos meandros da alienação musical, uma interpretação discográfica como esta da *Liberation Music Orchestra*, reacende a chama da revolta e do inconformismo perante a subida galopante da classe política elitista, aparentemente liberal, nos anos 80.

A música popular portuguesa é imediatamente contagiante; esse contágio é desencadeador da consciência política, incita à actividade e, como é o caso de "*Grândola*", leva-nos a desfilar na rua e a consolidarmos o imaginário mais subversivo.

"*Grândola*" não é apenas o nome duma localidade, como nas referências topológicas da música de consumo envoltas de nostalgia e melodrama. "*Grândola*" é um mito da cultura portuguesa, mas um mito como Baleisão, que desencadeia a mais inabalável convicção humanista e revolucionária.

Numa situação política em que tudo pretende mostrar-se como funcionando sem contradições, qualquer elemento que avolume essas contradições ou o seu processo de degradação é excomungado (como em Santiago, como em Capetown, como em Timor Leste, como em Tianamen).

"*Grândola*" é em primeiro lugar uma reverificação sincrónica e permanente do conceito de democracia, tão confundido entre a escória ideológica da política burguesa, ou seja, nesta análise sócio musical, do domínio da "política musical" sobre a Música, da musoburocracia sobre a criação musical, e em todo o mundo.

A mensagem verbal de "*Grândola*", a sua linguagem articulada, o seu texto, o seu poema (Zeca é um poeta, não um letrista decorador de músicas irrisórias) acompanha a actividade inteligente dos que a ouvem ou a cantam, tem um significado linguisticamente definido. Mas esta

interpretação de Haden é puramente instrumental, sem por isso ter perdido minimamente a sua força original.

Precisamente porque Zeca escolheu o ritmo da marcha para o enunciado temático. Uma marcha é executada em ritmo binário, convincente e ilustra o movimento marcial das tropas, mas também o passo das pessoas em andamento colectivo numa greve, numa manifestação, num avanço incontido, numa alusão cerimonial.

A força catártica da marcha pode culminar num acto de repressão (o seu lado da ideologia bélica) ou a sua finalidade pode ser a Liberdade, quando é uma acção contra qualquer tirania. Como então sabermos o partir duma interpretação instrumental que "*Grândola*" é ou não é marcha revolucionária? Precisamente porque ela se inscreveu como uma pulsão libertadora no inconsciente colectivo, porque "*Grândola*" nasceu e cresceu com a democracia portuguesa; por isso mesmo e sendo a sua melodia uma impressiva figura da cultura portuguesa, instalou-se na nossa História da Música como um marco decisivo duma mudança de critérios estéticos, políticos e também, acima de tudo, humanísticos.

A marcha como forma musical divide-se em três secções:

1. Enunciado temático, onde uma fortíssima cadência musical serve de comentário aos sentimentos, os eleva à felicidade e serve de orientação da actividade colectiva numa dupla significação estética e social. A invenção melódica, tão prolífera no Zeca Afonso, é o signo mais importante desta semiologia musical e concentra em si a força carismática de elevado teor mnemónico, já que é a memória melódica imediata que serve como identidade e singularização de "*Grândola*".

2. A segunda secção da marcha, normalmente executada em trio, tem um carácter cantante e suave, mais livre do impulso rítmico do tema, mas desenhando o seu perfil melódico num regime de cadência.

3. Retorno empolgante à primeira secção, num sentido eminentemente cíclico — as secções podem ser várias vezes retomadas, no devir dum desfile popular.

Ora esta interpretação de "*Grândola*" conduzida e imaginada por Charlie Haden (arranjo, direcção orquestral) cinge-se a 2'11''. Há obras de Anton Webern, de assombrosa complexidade e de importância única para a Música de Hoje, que duram pouco mais de um minuto e esse motivo de conotação aparentemente fácil está numa espantosa concepção instrumental da música de José Afonso.

A primeira secção abre com um enunciado em duo de piano (Carla Bley) e contrabaixo (Haden), ao qual são adjudicados progressivamente

outros instrumentos para a reformulação do tema: a bateria sensual de Paul Motian estabelece-se num perfeito trio de jazz (baixo-piano-bateria) com uma dissonância especial dos acordes de Carla Bley, inspirados em Kurt Weil.

A flauta lírica de Jim Pepper surge como "voz" e acompanhamento reeditando a melodia temática em cadência de marcha, cada vez mais emocional. Um brutal glissando de trombone (Gary Valente) abre a segunda secção e dá lugar a uma improvisação livre neste instrumento. Uma atmosfera buliciosa de *free-jazz* ocupa toda a segunda secção, dos timbres compósitos de trompete (Mike Mantler e Don Cherry) e trombone, a um solo fenomenal de Valente. Carla Bley e Haden divagam em volta da improvisação do trombone, assegurando a sincronicidade rítmica e malabarismos rítmicos enformam o acompanhamento de Motian. O baterista concretiza várias síncopes, ritmos *off-beat*, contratempos, sem, miraculosamente, jamais perder na obra a forma de marcha. O trombone explora diversos registos, num estilo legato coroado de acordes dissonantes, de explosões atonais, carregado de *blues*, numa expressividade típica do *free-jazz*.

A secção 3, revê o tema melódico num imbróglio complexo, típico da música de Carla Bley (também ela grande compositora de temas épicos) dissolvendo-se em forma de "riff" (imagem orquestral repetitiva, de carácter melódico-rítmico, muitas vezes tocada em uníssono pelos diversos instrumentistas; o "riff" é uma aculturação jazzística do "refrão" da música europeia). "*Grândola*" está no CD imediatamente colado a um tema de Carla Bley, (com denotações musicais afins de "*Grândola*") "*Introduction to the People*" baseado em harmonias tradicionais espanholas (neoclassicismo, flamengo, música árabe). "*Grândola*" da *Liberation Music Orchestra* é um *patchwork* de subtilezas e minúcias musicológicas, uma obra de grande sentido pedagógico, musical e social, cuja significação é a liberdade do povo português, a comemoração dialéctica do 25 de Abril, numa extraordinária criação do seu Hino: "*Grândola Vila Morena*".

3.5. Carlos Paredes

3.5.1. A guitarra portuguesa

Carlos Paredes é hoje o mais lídimo representante da música portuguesa. Um músico como Emmanuel Nunes não garante este

significado, uma vez que a sua linguagem como compositor se universalizou na adopção racional e abstracta dos enunciados musicais. Mas Paredes é o especialista e o virtuoso de uma guitarra muito especial, a portuguesa, historicamente individualizada, em cuja prática ele parece ser "o último dos moicanos".

Carlos Paredes foi preso, perseguido e ofendido pelo regime colonialista e é entre os músicos portugueses, aquele cuja acção musical esteve ligada às massas trabalhadoras, ao lado da sua luta.

A sua música para guitarra portuguesa é não só um signo de nacionalidade, mas também da revolução de um povo.

O verdadeiro músico é aquele que ao criar pelo progresso da Sensibilidade, da Inteligência, da Cultura e da Comunicação, está implicitamente a lutar contra a Ideologia. Estes são os princípios que pautam a acção musical de Carlos Paredes.

O mundo de Paredes está sedimentado na evolução histórica da música portuguesa, que se reduz a uma singularidade organológica (a guitarra portuguesa) com o seu hermetismo técnico, os seus códigos conceptuais, as escalas, os acordes, os ataques, o dedilhado, as imbricações rítmicas, a alma dos silêncios, a angulosidade dos timbres, mas fundamentalmente a invenção melódica, cujo sentido advém do sistro, do folclore celta, da tradição árabe, até às representações solísticas e de carácter erudito da guitarra inglesa. É Carlos Paredes que depura o seu elemento lírico, hoje o grande arquitecto deste monumento histórico-musical. Os seus privilegiados acompanhantes têm sido Fernando Alvim e/ou Luísa Amaro.

A identidade profunda da Arte Portuguesa através da guitarra de Paredes abre-se à consciência revolucionária da música, cântico de revolta, mas também lirismo, beleza, fruição, prazer, paixão, verosimilhança. Uma forma de amor, com a subjectividade de Carlos Paredes, a sua temática, a presença imaculada do seu estilo, a guitarra portuguesa (o instrumento da portugalidade) os seus infindáveis processos de "variações", contraponto melódico, pulsação, energia, flexibilidade harmónica, imbróglio rítmico, modulações permanentes e inerentes ao panmodalismo; temas da guitarra portuguesa, cuja tradição tem sido transmitida na sua pureza entre os Paredes de pai para filho, à maneira das músicas de tradição oral.

3.5.2. *"Invenções Livres" com Victorino D'Almeida*

Nós conhecemos o termo "invenção" em musicologia como uma série de exercícios praticados em contraponto de virtuosísticas exigências, pelo menos em Bach e depois, já neste século, em "*Wozzeck*" de Alban Berg.

Mas voltemos atrás para situar esta obra no imenso painel da criatividade musical de hoje. Como se sabe, desde há vinte anos uma plêiade de instrumentistas, muitos deles ex-praticantes do jazz, concretizaram uma nova tipologia musical dita "Música Contemporânea Improvisada", que se fundamenta em critérios tecnológicos e discursos musicalmente inovadores da improvisação. Facilmente se vê que este disco não é catalogável nesta categoria. Por outro lado, grandes músicos entenderam relacionar linguagens musicais estranhas ou até tidas por contrárias (Amália Rodrigues encontrou-se com Don Byas e Júlio Pereira com Kepa Junkera — dá-se a esta reunião o nome de "Música de Fusão". O que distingue também a Música de Fusão da Contemporânea Improvisada é que esta é sincrética, os elementos constitutivos da linguagem encontram-se independentes e vivem da pura simbiose instintual e naquela é o espírito da sobreposição que promove os enunciados absorvendo-os em discursos bi-unívocos. A música de fusão é sintagmática, os segmentos discursivos, que são fortemente marcados (fado/contraponto), existem por contiguidade e a Música Contemporânea Improvisada é sistemática, os signos são dependentes duma conceptualização estética abstracta; aquela é excêntrica, esta é aberrativa.

"*Invenções Livres*" é obra de fusão. Não cabe aqui descrever o que é a guitarra portuguesa que Paredes toca mas podemos dizer que é uma guitarra de doze cordas, alterada e singularizada pelo músico; a técnica do dedilhado é como que pinçada à maneira mecânica da espineta, a sua discursividade musical, muito barroca, presta-se a provas de virtuosismo na forma das variações. Normalmente acompanhada pela viola e pela guitarra clássica, não temos conhecimento dela ser conjugada com um piano; salvo, como o próprio Paredes diz no texto da capa, possuir na sua abóbada tímbrica grandes afinidades com o piano.

Muito logicamente, e por conta e risco, Paredes foi visto ao lado de músicos ligeiros politicamente situados e o mesmo acontece com o maestro Victorino D'Almeida. Este músico conhecido pelas suas polémicas posições como divulgador de histórias da música, e popular por isso, é pianista clássico e tem dado inúmeros concertos internacionais.

Mas o maestro, e dada a sua eclética actividade e o seu espírito de aventura, propôs-se a este diálogo, o que impulsionou o guitarrista para zonas mais arrojadas do fraseado e do timbre. Depois do encontro estava feito um disco: "*Invenções Livres*".

Este disco é especial. Aqui Paredes avançou para timbres metálicos, ataques duros, intervalos assimétricos, rasgueados, glissandos quase

atonais, utilização muito exotérica de escalas cuja arquitectura são do exclusivo conhecimento do virtuoso. O fraseado independente do pianista reconstrói, congemina melodias tão incisivas quanto belas. O maestro escreveu na capa dizendo que "não sabíamos se esta ou aquela frase vinha do piano ou da guitarra"; distinguimos, porém, uma guitarra portuguesa dum piano e por mais que o maestro na sua rápida resposta e na sua técnica imitativa das melodias de Paredes tentasse devolver o fluxo da improvisação, os dois instrumentos distinguiam-se. O mérito do pianista esteve no pólo oposto: ele foi elemento catalisador, quer teórica quer praticamente, e o fulcro emotivo duma modernidade inesperada. Por vezes, o maestro devaneava em explícito romantismo, como no piano de acompanhamento do *lied*, subitamente cachos de *clusters*, longos harpejos, simulações quase irónicas de jazz, *boogie woogie* e até um *intermezzo* de piano *"cocktail"* que desde logo o colocou como chefe de fila da frota portuguesa de pianistas deste género. Também sempre insaciável adoptava o florilégio melódico do guitarrista e descontruía-o para novas situações improvisacionais.

É evidente que a função do compositor/pianista/maestro Victorino D'Almeida não se resumiu a apresentar logorreias improvisadas. Muito longe disso, ele assumiu um papel dialéctico extremamente prolífero. Vamos ver certos dispositivos tecno-musicográficos que foram coordenadores da obra:

1. Poucos uníssonos, dado que esta improvisação teve poucos antecedentes combinatórios.

2. Excesso de *appoggiaturas*, entendidas como notas de passagem e ornamentos.

3. A harmonização de realidades tão estranhas (*swing* e romantismo, por exemplo) procurava evitar a diafonia pura através de uma enorme interdependência de linhas melódicas.

4. Assim, a fraseologia tendia a ser melódica e, por um processo intuitivo, redundava, ocasionalmente, na coerência harmónica.

5. O uso e abuso de cruzamentos de onde saltam trilos do piano, notas cambiadas, antecipações de acordes, duplicação de notas e acordes.

6. O raro recurso a frases e notas identicamente repetidas, também típicas da improvisação, que dá lugar a floreaturas, invenções enigmáticas implícitas no conhecimento que cada músico tem da obra do outro, mesmo que esse re-conhecimento seja fortuito, determinado por um princípio de empatia.

7. Uma colagem quase *pop* de discursos díspares (supracitados da música romântica, do contraponto, do modalismo arabizante em Paredes, da

iconoclastia da música ligeira, do americanismo "à Gershwin" no piano, da acumulação de acordes inesperados do teclado com resultados às vezes excedentários, mas sempre criadores de novas ambiências sonoras.

8. Ritmicamente, a obra não é facilmente analisável. Polimorfismos em mudança incessante tornaram a obra duma extrema vivacidade; pulsações marcadas em Paredes e geralmente mutacionais no maestro. Mas, e agora incidindo sobre o pianista:

Figuras extirpadas do *impromptu*, das variações, dos improvisos, e de outros saberes que a música para piano lhe deixou na memória e também inventando zonas informalísticas e agramaticais.

A gravação e produção de José Manuel Fortes soube devolver a Paredes esta sua soberba e experimental sonoridade de guitarra portuguesa, bem como creditar um timbre viril e aberto ao piano.

Carlos Paredes após "*Invenções Livres*" teria novos encontros de fusão com Charlie Haden, Paco de Lucia, e.a.

3.6. Sons da Lusofonia

O saxofonista e compositor Carlos Martins levantou em 1966 o projecto *Sons da Lusofonia*. Tentativa meritória de reunir músicos lusófonos, 2 orquestras, agrupou A. Frazão e Yuri Daniel (brasileiros), Mário Dias (angolano), Lúcio Vieira (caboverdiano), e abriu-se generosamente a nomes sonantes do *jazz* e da *mpp*, num conceito ecumenista.

4

JAZZ

4.1. *Jazz* em Portugal

O jazz em Portugal começou por ser praticado por raros músicos de *métier*, por nomes como Vasco Henriques, Vasco Barbosa, José Luís Tinoco, Carlos Menezes, Toni Amaral, Binau Moreira, num carácter amadorístico.

O jazz anterior aos anos 70 era, em Portugal, um produto musical híbrido onde apenas alguns músicos se destacaram. A emigração, como vimos, tornou-se inevitável para o prosseguimento das suas carreiras. O caso de Saheb Sarbib é paradigmático: alcandorou-se ao nível de grandes figuras do jazz contemporâneo parisiense e nova-iorquino, como contrabaixista, compositor e dirigente de orquestra, mas desde 1984 retirou-se praticamente do jazz.

"*Seasons*" (de 1981, LP, foi reeditado em 1993, CD) é a mais importante obra gravada por um músico português de jazz.

Outro nome será o do saxofonista e flautista Rão Kyao, que antes de ter divergido para música de fusão foi evidentemente o músico que maior influência directa teria sobre o jazz nacional.

Rão Kyao e os seus amores coltraneanos pelo oriente: uma inspiração directa e generosa em que o seu sentimento lírico se refinou. Rão concretizou a sua arte de solista de jazz (sax tenor e flauta de bambú) na obra-prima "*Goa*", de 1977.

Foi evidente que no conturbado e apocalíptico período do jazz nos anos 70 se geraram as maiores controvérsias e certezas.

Muito logicamente entendemos aqui por jazz uma criação musical morfogeneticamente afim da música negro-americana.

Vasco Henriques (flauta), Rui Cardoso e Manuel Guerreiro (saxofones) aprofundaram o discurso *maisntream* do jazz e Edgar Wilson, pianista, aculturou o jazz à música clássica. Carlos Zíngaro tocou, no início da sua carreira, violino *jazz-off*.

Manuel Jorge Veloso, baterista moderno, compôs a música de jazz do filme "*Belarmino*" de Fernando Lopes.

Os pianistas Justiniano Canelhas, Miguel Sá Pessoa ou Pedro Mestre, em período interveniente, andaram na cena do jazz, num espírito modernista.

Poderemos considerar Don Byas como uma figura clássica da História do Jazz que investiu na semiologia da música tradicional portuguesa; pela sua intervenção na temática do fado, ao lado de Amália Rodrigues em 1968.

Foi uma luta sempre perseverante a que o jazz travou em Portugal para sobreviver e alcançar um foro de dignidade: luta essa que foi iniciada em sessões no *Luisiana,* Cascais, na fundação do Hot Club, aos Festivais de Cascais até ao "Jazz em Agosto" desde os anos 80. Os trompetistas Laurent Filipe, Tomás Pimentel e Raúl Marques; os saxofonistas Jorge Reis, Edgar Caramelo, Paulo Curado; os bateristas Carlos Vieira, José Salgueiro, André Sousa Machado, Alexandre Frazão, Paleka, Mário Barreiros; os guitarristas Pedro Madaleno e Mário Delgado; a cantora Maria Viana; o vibrafonista/percussionista Brendan Hemsworth, que se criou entre nós, são, entre outros, músicos activos no panorama nacional: O *Quarteto de Saxofones do Porto, o Quarteto de Carlos Barretto, o Quarteto de Carlos Martins, o Sexteto de Tomás Pimentel, o Sexteto de Mário Barreiros, o Trio de Bernardo Sassetti, o Kinteto de António Ferro (KAF), o Quinteto de Maria João* são agrupamentos de maior significado na cena neo-modernista, com um line up diversificado.

Os contrabaixistas José Eduardo, Bernardo Moreira, Carlos Barretto, Carlos Bica; os pianistas Mário Laginha e Bernardo Sassetti; o *Sexteto de Jazz de Lisboa*, centralizaram a sua assinalável acção no Hot Club de Portugal, em Lisboa. No Porto e com acentuada independência em relação ao Hot, especialmente à volta da figura do pianista e compositor Pinho Vargas, revelou-se o seu *sideman* de sempre, o saxofonista José Nogueira, de sólido estilo. Podemos assinalar na cena portuense dos anos 90, Pedro Guedes, André Sarbib e Carlos Azevedo (piano), Mário Santos (sax), Fátima Serru (voz) António A. Aguiar (baixo). Se no Hot predomina o jazz neo-modernista, Vargas e na esteira de Rão (de cujo quarteto foi pianista) desenvolveu jazz modal desde "*Outros Lugares*" (1983), "*Cores e Aromas*" (1985), "*Jogos do Mundo*" (1989) e "*Selos e Borboletas*" (1991).

O jazz português, numa apreciação geral, focaliza escolas modernas (bebop, cool, sobretudo hard bop e o modalismo) - movimento neo-modernista. Sem vislumbres vanguardistas, com rara excepção em criações pontuais do compositor e pianista A.P. Vargas, do saxofonista C. Martins (em experimentalismos com Capdeville) e do trompetista L. Filipe, e.a..

Viveram o quotidiano do jazz português os músicos estrangeiros aqui sediados, como os saxofonistas Jean Pierre Gebler, Paul Stocker, Patrick Brennan; o trombonista Claus Nymark; os bateristas David Gausden, Zlatko Kaucic, Adrien Ransky; o guitarrista Eddie Goltz, ou o pianista Marcos Resende; Brennan publicou "*Which way what*" (em trio), pós-free, 1996.

É notório que a prática do jazz se vem estendendo no país e que nestes últimos anos a escola do Hot Club desenvolveu uma actividade cada vez mais prolífera. Um bom punhado de músicos iniciam aí a sua carreira e o aparente amadorismo dos anos anteriores pôde assentar sobre uma cultura académica e modernista mas que só trouxe benefícios para o jazz.

Foi no Hot Club que José Eduardo se destacou como contrabaixista arranjador e pedagogo, Maria João, a vocalista; Carlos Martins, no sax; Sassetti, João Maurílio, Laginha (piano); Mário Franco e Bernardo Moreira (baixo); como elite do jazz português. Enfim, um jazz na interpretação da sua própria historicidade (Saheb Sarbib), uma jazz de escola (do Hot Club), um jazz seminal (Rão) mas também uma falange de músicos activíssimos, sem dúvida comprometidos com o neo-modernismo, onde o tema *standard* é a língua-franca, mas donde se vislumbram outros horizontes, abertos durante os 80.

Rão Kyao criou várias obras de fusão — escalas modais indianas e abertura instrumental etnográfica (exs: "*Ritual*" e "*Bambú*").

As composições de Jean Sarbib são mencionáveis e Archie Shepp incluiu-as no seu reportório— mas o caso de Sarbib passa transversalmente ao jazz feito em Portugal.

José Eduardo impôs a sua personalidade junto a músicos como Lacy, Montoliu e K. Wheeler e como pedagogo em Barcelona; é um dos importantes promotores do jazz em Portugal como prática. Um solista mestre do contrabaixo, um chefe de orquestra escrupuloso.

António Pinho Vargas, com mestria, integrou no seu *Ensemble* o trompetista Paolo Fresu e o contrabaixista Arild Andersen, entre outros — e trabalhou em situações de música interactiva (orquestra sinfónica, *ensemble* de jazz e computador, desde 1980). As suas composições "*Geometral*", "*Thelonious Schizo Sketch*", "*Ornette*", "*Jogo de Doze Sons*", figuram

entre as mais relevantes do espólio nacional do jazz. Vargas pode ser também considerado o decisivo solista português, num complexo estilo de piano.

Mário Barreiros, baterista habilidoso, criou o seu *Sexteto* em 1993, com alguns temas originais e desviados do estereótipo dominante.

Mário Laginha (intérprete clássico e *jazzman*) é um músico eclético de técnica pianística generosa; é um pianista polifacetado, que, como F. Gulda ou K. Jarrett, divide a sua vida musical entre o jazz e a música clássica — numa fusão *sui generis* com Pedro Burmester. Laginha editou, sob seu nome, o CD "*Hoje*", 1994.

A *Orquestra do Hot Club* de Portugal foi animada pelo mentor Binau Moreira num gesto escolástico e de evolução técnica deste agrupamento musical mainstream.

Bernardo Sassetti, a revelação, é um exímio pianista neo-modernista progredindo para climas modalistas evansianos, de evidente subtileza. No CD *"Salsetti"* volta-se para climas latino-americanos na companhia de Paquito de Riviera, com algumas composições curiosas da sua autoria.

John Stubblefield, Benny Golson, Curtis Fuller e Eddie Henderson tocaram juntamente com os *Moreiras Jazztet* e o seu interessante contrabaixista Bernardo Moreira. O CD *"Luandando"* é uma antologia das suas tendências conservadoras.

O guitarrista Pedro Madaleno tem um estilo electrizante flutuantemente actualizado. Brennan dirigiu o grupo *Criss Cross*, especialidade monkiana.

Carlos Barretto participou numa tournée com Mal Waldron e trabalhou com Lee Konitz, tem um estilo discreto com sonoridade aveludada e uma esplêndida concepção rítmica. O seu disco *"Impressões"* é uma obra significativa dos anos 90, modalista.

Carlos Bica revelou-se sobretudo ao lado de Maria João, com *Cal Viva* e no *Vargas Ensemble*. É um músico discreto, um contrabaixista lírico e atento ao tempo.

O virtuoso guitarrista José Peixoto criou os grupos heterónimos *Shis*, *El-Fad* e *Cal Viva* com excelentes performances (discos de título homónimo).

Também numa área modal os *Idefix* de Sérgio Pelágio e os *Ficções* de Dudas, num variegado enredo estético, são investimentos na área dum jazz que procura uma actualização.

O trompetista Laurent Filipe editou "*Laura*", com Aldo Romano na bateria um CD na estética modalista. (1993)

Laurent Filipe é trompetista e esperto leitor, recebeu diversos galardões. Em 1994 editou "*Divertimento for Duke and Monk*" com o pianista espanhol

Pedro Sarmiento, com o qual formou, nesse ano, o *Duo Ibéria*. O seu som é cristalino e fluído, recorrendo a diversas e esporádicas alterações eléctricas do timbre. Tocou destacadamente com Tete Montoliu.

A sua obra *"Ad Lib(itum)"* inclui, como parceiros, Maria João, Laginha ou Sassetti, em estilo caleidoscópico, modernista. *(Orquestra Som do Mundo)*.

Os ilustres visitantes (Potts, Pullen, Hermeto, Stubblefield, David Murray, Steve Coleman, Sheppard, Konitz, Karl Berger, George Cables, etc.) catalizaram os estilos dos músicos portugueses de forma decisiva. Importante o super *Quarteto de Mário Laginha* com Maria João, Cristof Lauer e Trilok Gurtu (1994). Cables editou em Lisboa o CD, *"Alone Together"* com Carlos Barretto. Conrad Herwig gravou um CD com o Trio de Sassetti, no festival de Guimarães de 1994. Eddie Henderson, trompetista, editou *"Encontro em Lisboa"*, com músicos do Hot.

António Pinho Vargas editou diversos *scores* com sintagmas jazzísticos para os filmes de João Botelho. Acácio "Salero" Cardoso, é um bateristas no estilo pós-free, dissimétrico.

O *Duo Maria João/Mário Laginha*, com muitas actuações internacionais, trabalha com isomorfismos fraseológicos do piano/voz e derivações neomodernistas.

Sérgio Pelágio, como guitarrista, combina diversos estilos num discurso empolgante e sincrético.

O *scat* de Maria João é celebrado pela crítica internacional e são epigonais os seus trabalhos com Aki Takase, Bobo Stenson e Mário Laginha (pianistas), e com N.-H. Ørsted-Pedersen (contrabaixo). Um CD preciosista: "*Alice*", 1990. A doçura e a histeria na exploração de técnicas do *scat* (canto onomatopeico do jazz); Maria João com a sua voz insinuante e versátil consolidou um dos mais impressivos estilos vocais do jazz de hoje. A discografia volumosa ("*Sol*" com *Cal Viva*, 1991; "*Danças*" com M. Laginha; "*Cem Caminhos*" e "*Conversa*" com o seu *Quinteto*) e inúmeras actuações internacionais (com Miroslav Vitous, Charlie Mariano, David Friedman, Laureen Newton, e.a.) consagraram-na decisivamente no panorama mundial do jazz. Ela vai do experimentalismo à performance popular. O pianista Mário Laginha (o mais precioso sideman de todo o jazz em Portugal) enveredou pela composição de carácter third stream. Em 1995, neste âmbito, viu a *Orquestra Metropolitana de Lisboa* executar a sua interessante obra *"Música para Piano, Saxofone Soprano, Bateria e Orquestra"*.

Carlos Martins é um saxofonista de sonoridade quente e viril e afigura-se como o solista exponencial neste instrumento. Um herói do jazz.

O guitarrista Mário Delgado afirma-se num estilo polimórfico e inovador, prospectivamente complexo. Maria Anadon, vocalista, em *"Why Jazz?"* traduz um taxativo neo-modernismo (1996).

Registemos, pelo grande impacto na criação jazzística portuguesa, os grandes festivais com edição anual – o mítico "Cascais Jazz" (de 1971 a 1983); "Jazz em Agosto", vocacionado para o jazz contemporâneo (desde 1985); "Jazz num dia de Verão", aliás "Jazz em Palmela", aliás "Estoril Jazz", lugar de privilégio para o jazz neo-modernista (desde 1981); "Jazz na Cidade" (1988-1991), vanguardista nas suas tendências. A primeira edição do "Jazz em Agosto" e as edições bienais de "Lisboa em Jazz" foram devotadas aos músicos portugueses como anfitriões de alguns nomes do jazz internacional. Luís Villas Boas foi o introdutor do jazz em Portugal; prosseguiu até aos anos 90 a sua promoção única, *primus inter pares;* Rui Neves, Paulo Gil, Binau Moreira, Ruben de Carvalho, Duarte Mendonça, José Duarte, e.g. de algumas das personalidades da animação do jazz nacional.

Houve concertos avulsos mas podemos enfatizar as edições únicas dos *Festivais* de "Vilar de Mouros" (1982); de "Jazz de Setúbal (1979) – consagrados à vanguarda e ao *jazz-off;* de "Jazz de Vila Real" (1976 e 1977); de "Jazz Europeu do Porto (desde 1992), de "Jazz de Guimarães" desde 1993 com as temáticas *"Mulheres do Jazz"* e *"Cinema e Jazz");* importa realçar a habitual inclusão do jazz nas sucessivas e anuais "Festas do Avante" e "Festas de Lisboa".

Nos anos 90, o jazz ganhou foros de cidadania, pelos quais perseverantemente lutou para atingir um lugar ao sol no panorama da Música em Portugal, e isso deve-se a músicos como Vargas, Laginha, Sassetti, Barretto, Maria João, Vargas, L. Filipe, C. Martins, entre outros. Porque uma crítica severa deve ser lançada contra a alienação mercenária que grassa na cena nacional jazzística e desde a sua actividade embrionária.

O Jazz português nos anos 80 foi travado e assombrado por uma ideologia retrógrada onde impera o vulgar, o mil vezes ouvido, o rebarbativo — conjuntos instrumentais cujas formações remontam aos anos 40 sem inovação; discursos retrospectivos de funcionários do entretenimento para contentar um gosto empobrecido provocado pelo *branqueamento do jazz.*

Nos anos 90, com gloriosas excepções entre as supracitadas, em Portugal o Jazz deixou de ser o risco, a aventura, a magia, a imaginação para se tornar um produto mercantil pronto a ser digerido pelos amadores do irrisório — e assim se perde a oportunidade de ouvirmos e conhecermos

a invenção, a infindável *revolução do Jazz* — os aparelhos ideológicos do jazz politizados com a massmediatização, fazem recuar o jazz ao neo-bop, numa viagem de regresso ao passado que obnubila a revolução do Free Jazz e das vanguardas dele resultantes.

Uma ideologia do Jazz mantem-o num academismo frívolo que condena os músicos tornam-se profissionais do métier, deixam de ser artistas e criadores para sobreviverem como repetidores dum estilo escolástico, ignorando a inovação conceptual, instrumental e estética que o Jazz de Hoje nos oferece. Fórmulas baratas, música de vaudeville, servilismo anódino às variedades, aos concursos televisivos esganam o discurso do Jazz com irrelevantes tecnicismos — o músico satisfaz-se, em nome de promoção monetária e mediática, com a citação da citação, num engodo temático, em frases esfarrapadas e de origem estética dúbia.

Neste cenário, porém, o optimismo não é de difícil consideração. Um fogo maravilhoso arde no coração dos músicos que assumem a consciência histórica do Jazz; mais uma nova luta pela dignificação desta música universal.

A musicografia avulsa deve-se ao pioneirismo de Luís Villas-Boas, à divulgação tenaz de José Duarte, foi consolidada em Raul Vaz Bernardo, estudada por M. J. Veloso, prospectiva em Rui Neves (imprensa, rádio, TV) e, no trabalho jornalístico, mencione-se o nome de António Curvelo, entre outros. Podemos referir o grande incremento do jazz na radiodifusão (ex.: *"5 minutos de jazz"* de José Duarte desde 1966) e na televisão (ex.: *"Tempo de Jazz"* de Manuel Jorge Veloso) A bibliografia é conotável em "*Revolução do Jazz*" (1973); "*Jazz-off*" (1974); "*Grande Música Negra*" (1975); "*Jazzband*" (1985) e "*JazzArte*" (1993), de Jorge Lima Barreto; e "*João na Terra do Jazz*" (1984) e *"Jazé e outras Músicas"* (1995) de José Duarte. Miguel Martins redigiu *"Jazz e Literatura"* inédito, 1996. Como curiosidade: Artur Portela Filho deu o título de *"Thelonious Monk"* a um seu livro de ficção. João Freire fotografou o jazz português e levantou uma expressiva documentação.

4.2. Saheb Sarbib

Jean "Saheb" Sarbib iniciou a sua carreira em Portugal numa actividade ímpar e, por necessidade artística, emigrou para Paris, onde dirigiu músicos como François Jeanneau, Mohamed Ali (ex-baterista de Ayler), Rashied Ali (ex-baterista de Coltrane), Bobby Few (ex-pianista de Pharoah Sanders) e fez parte de grupos como o de Archie Shepp, tendo tocado

com a grande maioria de músicos de jazz cuja lista inclui Dizzy Gillespie ou Milt Jackson, Cecil Taylor ou Dexter Gordon e, por isso mesmo, Saheb Sarbib, hoje americano, e em retiro musical, é um dos maiores nomes do Jazz português.

Radicado em Nova Iorque em 1977 gravou mais de uma dezena de discos sob o seu nome, que incluem Jeanne Lee, Frank Wright, Charles Bracken, John Hicks, Rashied Ali, Kirk Lightsey, Paul Motian, Joe Lovano. O seu disco "*Seasons*" com o baterista Paul Motian — que trouxe integrado no seu *Quarteto* ao Festival de Vilar de Mouros 82 – é obra decisiva do jazz feito por um músico português. A sua *Multinational Big Band*, ganhou diversos prémios e situou-se ao lado das boas orquestras americanas de jazz dos 80.

Sarbib, poli-instrumentista, como o comprovou no disco, primeiro, da *Multinational Big Band*, sobretudo foi um contrabaixista activo na renovação do jazz contemporâneo. De início, o baixo era semiamplificado alterando o som com timbres eléctricos, cuja pujança expressiva o consagraram como um dos sons mais persuasivos do novo jazz. Depois, e num contacto íntimo com o jazz nova-iorquino, Sarbib tendeu para uma sonoridade mais natural e acústica sempre encrespada de viscerais semiologias. Surpreendentemente, foi introduzido na História do Jazz e que gozou nos EUA de uma fama sem precedentes para um músico português.

Sarbib demonstrou inequivocamente uma via evolucionista, visceral, historicamente legítima. A música de Saheb estava enraizada no jazz mais sólido e provém da fecundidade do pensamento musical negro-americano. Vejamos que se a experiência da música aberta, no mais alto ponto do jazz, se vê comprometida com a vanguarda europeia e com o eruditismo calculista da musicografia ocidental, em Sarbib o termo de comparação não tem sentido: ele é um músico profundamente jazzístico, diríamos ter nascido em Brooklin ou no Harlem, nos *ghettos* negros. Este contrabaixista/flautista/polinstrumentista vive na História do jazz; os seus temas são prenhes de *blues*, estupendamente férteis.

O *Quarteto* (o próprio Sarbib dizia que a sua música não ser apenas dele mas criação colectiva e comunitária) ou a *Big Band*, são testemunhos e documentos de uma linguagem do jazz contemporâneo que imbricada em si própria, alheia ao estiolamento sofrido pelas correntes comerciais da moda, se afirma no nosso mundo sensível, nos dá o gosto pelo Jazz.

4.3. "*Goa*" de Rão Kyao

Portugal fica vizinho do Norte de África e não é por acaso que na *música portuguesa de massas* a transmissão oral sobredetermina a convenção

escrita. Aqui, como nas civilizações tribais, a musicalidade desenvolveu-se preferencialmente nos domínios do empírico e do tactil. E vem isto a propósito da música de Rão Kyao; a comunhão com a Natureza indica a sua vivência musical.

Rão Kyao é um caso à parte na História da nossa música; ele revolucionou os conceitos dominantes da separação entre o artista e o povo, tornou o jazz popular.

Também não é fortuitamente que Rão Kyao foi (anos 70) o maior solista de sopro de jazz português; pois o jazz significa emersão cultural da fenomenologia tribal no mundo avançado da tecnologia.

O próprio cognome artístico o indica sem qualquer dúvida: Rão (em que o ditongo *ão* é exclusivamente português) e Kyao (de referência a etimologias orientais): a sua música, na verdade, traduz este conúbio civilizacional: o trabalho teórico e ideológico do ocidente e as relativas conjunturas musicográficas mais a prática quotidiana e solitária com o próprio instrumento, mergulhada no mundo dos sentidos da afectividade e da emoção subjectivas da música indiana e do jazz.

Não foi portanto por acaso que a sua música se encontrou empaticamente com as metodologias do modalismo oriental e que o discurso do solista esteve impregnado do pensamento oral e tribalizante destas civilizações asiáticas.

O estilo de Rão Kyao, como solista de sax tenor, patenteia pois, a duplicidade das influências jazzísticas *stricto sensu*, (e quem no jazz pode negar nas linhagens dos saxofonistas tenores que vêm até Rão, um fio condutor de processos evolutivos de Hawkins a Lester, de Dexter a Rollins, de Coltrane a Shepp?)

Como flautista é impressionante estilista neste instrumento de bambú e refere padrões híbridos indianos e de música tradicional portuguesa; mas também observamos um nítido afluir de conceitos que, sem dúvida, aderem à própria origem da música portuguesa e à posterior expansão planetária da cultura também portuguesa; o que, num artista desta estirpe, logo se traduz na universalidade da beleza e da lubricidade nela implícitas. Músico duma empresa solitária e pessoal, Kyao tem, nesta obra e em primeiro lugar, a qualidade essencial dos grandes improvisadores: uma sonoridade única que se depurou até à hipersensibilidade, se abriu numa precisão tímbrica inédita em sensualidade, se concretizou no controlo perfeito do investimento psico-afectivo constante.

Música eminentemente melódica e lírica, cuja temática com evanescências populares, é destilada em paráfrases abstractas, figuras

cíclicas de labiríntico conteúdo, modulações subtis que a origem fisiológica (boca, dedos, pulmões) organizadas sobre morfologias orientais, sempre inequivocamente fiéis ao próprio discurso da improvisação (sax tenor e flauta de bambú). Se nos voltarmos especificamente para o disco "*Goa*", de 1977, na apoteose do seu estilo, desde logo o podemos ver concretizar todas as aspirações estéticas do músico.

No tema "*Raghunatlh*", o espírito poético, penetrado de lirismo, insinua uma melodia impressiva oriental, eivada de dissonâncias evocativas do modalismo indiano. "*Multiplay*" consiste na retrogradação de motivos temáticos que surgem numa metodologia da auto-citação.

Em "*Goa*", por sua vez, as variantes melódicas na tipologia e na técnica, relacionam-se dialecticamente com o ritmo: este ritmo afirma a tonalidade e metamorfoseia a essência melódica em si, como se a cada espécie rítmica correspondesse nova melodia— a tampura tem uma função tonal básica.

"*Cheiro da Manhã*" organiza estruturas de gritos de pregnância melódica, expressão infra-semânticas que ganha sentido apenas na relação e articulação de células rítmicas interdependentes.

"*Leve*", para flauta, em *re-recording*, dissolve progressivamente estruturas melódicas lineares e elementares em dinâmicas de superfície.

"*Sabor de Blues*" tem um estilo inflexional do saxofone. Aqui, quer o piano quer a segunda voz em sax, existem para enriquecer timbricamente o sabor modal e axial do discurso temático.

"*Riffs*" consiste na repetição, transmutação, envolvência, de melodias amplificadas que se reiteram obstinadamente.

"*Pregoeiros*" utiliza a tampura como decoração tímbrica, horizonte sonoro, e o sax-tenor descreve um gesto quase vocal.

"*Yusef*", por último, adopta um pano sonoro de fundo com pitorescos efeitos *funky*, ironizando os *standards*, que se distanciam da sua própria origem na medida em que o solo está enraizado numa tradição do *jazz mainstream*.

Na verdade, este solilóquio admirável de Rão Kyao justifica plenamente a aventura solitária, já que nos permite fruir o seu melhor estilo, livre, coerente e significativamente belo.

Neste disco em solo, que culmina a sua carreira de solista de sax-tenor, Rão Kyao dá-nos uma lição de mestre pela autenticidade, pelo rigor formal, pelo espaço conceptual conquistado, manipulando sobreposições melódicas, cruzamentos estéticos diversificados, harmonias simplificadas pelo saber etnomusical.

O flautista, o saxofonista, foi soberano no ambiente estético que ele inventou e construiu, e conduziu-nos a um horizonte vastíssimo de sensações válidas para qualquer cultura. A dialéctica tem duas dimensões

ou pólos fundamentais: o prazer e a repressão, sendo Rão Kyao um músico que se situa magicamente do lado do prazer.

4.4. António Pinho Vargas

4.4.1. *Outros Sentimentos*

"*A Luz e a Escuridão*" é o último CD (EMI-Valentim de Carvalho) do pianista e compositor António Pinho Vargas, com a acolitagem do saxofonista José Nogueira e da vocalista Maria João — um disco de 16 faixas donde sobressaem, sem dúvida, alguns dos momentos mais preciosos da História do Jazz Português. O compositor expõe com brilhantismo temas originais e outros retomados de edições anteriores; uma vertente marca outras execuções afins à temática da música popular vaga ou explicitamente portuguesa. Embora estas tendências diversas estejam misturadas talvez por estratégia editorial nós poderíamos com grande vantagem reunir três secções extremamente distintas:

A - *piano solo* (5. "*prelúdio*" (*para lindo ramo*"); 7. "*postlúdio*" (idem); 9. "*prelúdio*" (para Franz); 14. "*skizo fragments*";

B - *duo* com José Nogueira (3. "*o sentimento dum ocidental*"; 8. "*dinky toys*" 13. quatro mulheres"; 15. "*skizo sketch*"; 16. "*skizo theme*") e, com Maria João (4. "*cantiga prá Maria*").

C - *trio* (1. "*June*"; 2. "*brinquedos*"; 6. "*Lindo Ramo*"; 10. "*Franz*"; 11. "*Vilas Morenas*"; 12. "*General complex*". Estas três secções, que se encontram esparsas, podem ser rapidamente reunidas através do controlador remoto do CD, superando o embróglio do alinhamento original.

Podemos então escrutar separadamente cada uma das secções:

A - *Piano Solo.* Neste CD, Pinho Vargas confirma a mestria e estilo singulares, no nível hegemónico da criação jazzística em Portugal. Os temas *5.* e *14* afiguram-se como obras primas de improvisação. Em *5.* os trilos, as frases rápidas da direita, a sonoridade rica e redonda, o ataque no limiar percussivo, partindo dum cromatismo poético até às configurações atonais. Em *14.* os baixos profundos, a inflexão cromática, os clusters, o ressalto dos acordes percussivos. Em *9.* e *13.* o débito para com Chick Corea é ultrapassado pelas figurações virtuosísticas do fraseado pessoal e nos motivos temáticos melódicos. Em *7.* improvisa sobre sequência de acordes numa tonalidade fugidia e vaga, de cariz impressionista.

B - *Duos.* Com José Nogueira evidencia-se a conspícua cumplicidade. A fluência e a naturalidade dos discursos de saxofone (alto, excepto em

8. que é soprano) provêm dum raro entendimento e duma prática comum de quase um quarto de século. A excelente empatia revela-se em todos os temas. O corolário da timidez (entendida como discrição e sensualidade contra a extravagância) adjectiva o timbre do saxofonista em *3.* e *16.*: o capricho melódico e técnica homofónica em *15.*; o cantabile, a duplicidade, o som límpido sem vibrato ou rugosidade em *8.* num superlativo jogo entre o sax soprano e o piano. São alusões encantatórias, marcas do estilo sentimental do compositor.

No duo com Maria João *(4.)* o piano abrasileirado no seu maneirismo rítmico-melódico apoia uma canção vulgar urdida de sintagmas do scat, da silabação percussiva da voz num registo agudo e estereotipado.

C - *Trios*. Com variegada configuração os trios são normalmente organizados numa exposição temática seguida do seu desenvolvimento repartido pelos solistas e do retorno ao tema.

A faixa *11.* é um "high light" do CD; pelo experimentalismo e pela concepção aberta. A vocalização traduz o melhor de Maria João num jogo paroxístico: nas minúcias:scat, efeitos percussivos da voz, sussurros, mudanças de registo abruptas até ao grave; neste tema Nogueira, arrisca intrincadas modulações, texturas radicais, som rugoso do sax alto, rasgos atonalistas, numa incontinência sensual; a variação rítmica, os silêncios e as suspensões breves destacam este trio da regularidade imprimida em todos os CD's restantes trio.

O jogo da variedade caracteriza os trios mais arreigados ao modo: diatónico. A cadência, a figura/escala, o movimento circular do sax alto e o romantismo do piano em *2.*; em *6.* evidencia-se o lado neo realista e banalizador. O aspecto literário (letra ou poema) é, em todo o disco, de pouco interesse semântico e estético. Maria João cantou em todo o disco muito próxima do microfone e o produtor puxou os mínimos efeitos naturais da salivação, da percussão labial, lingual, palatal - técnica colla voce tipificou algum acompanhamento do piano que se submeteu às liberdades rítmicas da cantora (exs. *6.; 10. e 12.*)

A sequenciação das faixas teria sido mais apropriada para o organigrama temático dum concerto mas as verdadeiras jóias nele incrustadas alcandoram a edição a um plano superior.

Ouvindo-o em secções optativas (como nós experimentámos) revela-se como uma fonte inolvidavel de prazer, pela maravilhante sensualidade melódica, pelo rigor dos arranjos, pela nobreza harmónica, pela extrema beleza e alguns solos - numa ilação final, António Pinho Vargas (o pianista

e o compositor), José Nogueira (o saxofonista) e Maria João (a vocalista) excedem-se na criatividade, raros momentos de genuíno jazz. Acima de tudo está o privilégio de ouvirmos o estilo apoteótico do pianista António Pinho Vargas.

4.4.2. Entrevista com A. P. Vargas

Conheci o António Pinho Vargas quando em 1968 apareceu em minha casa, no Porto, um músico da maior curiosidade, inteligente e sensível, uma figura extremamente rara.

Entre nós estabeleceu-se um daqueles laços afectivos que, nas nossas próprias vidas, são absolutamente singulares. Sempre houve no Toni uma grande capacidade de ensinar, uma avidez imensa de conhecer — e foi sempre um trabalhador incansável.

É apenas aparentemente que a sua personalidade musical diverge entre o compositor clássico, cuja carreira tem sido a mais progressiva e cumulada de êxitos e a do pianista e compositor de jazz, tipologia musical onde se tornou mais popular entre nós.

O seu estilo como *pianista* é hoje altamente sofisticado e soberano e as suas concepções como *compositor* ganharam foros de originalidade e importância, sem dúvida a maior no panorama do jazz em Portugal. A divisão do trabalho e as condições da música nesta sociedade em que vivemos demarcam superficialmente um artista, numa clivagem mediática, mas a sua dimensão interior mantém-se única.

O Vargas é um personagem da/na situação pós-moderna — pela multiplicidade estética da sua criação: (cinema, teatro, dança; composições para orquestra, *ensemble*, solo; trabalhos em música electroacústica, interactiva; — pedagogia nos dois pólos: como mestre e como aluno de alguns dos mais decisivos músicos contemporâneos, mas também *músico e pensador do jazz*, faceta que apenas nos interessa para este diálogo.

— No sentido de primeiramente abordar alguns aspectos morfológicos e estéticos da tua música de jazz, vou começar pelo formalismo mais óbvio e constante na tua obra: o diatonismo e a composição temática.

— *Depois de vários anos a estudar o tipo de cromatismo do* be bop *e sucedâneos, percebi que o uso de escalas diatónicas era um quadro mais adequado à minha actividade como compositor. Percebi na prática, fazendo; muito mais do que na teoria. Isto é, eu não decidi vou fazer assim ou assado, pura e simplesmente conseguia compor dessa maneira música que considerei mais interessante. É óbvio que só pude fazer isso num quadro internacional*

em que fundamentalmente Keith Jarrett e alguns outros músicos da mesma geração tinham já aberto essa possibilidade: mostraram que para tocar jazz não era absolutamente forçoso permanecer no quadro mais tradicional.

Por outro lado, é muitas vezes pouco ponderado o papel de Ornette Coleman nessa libertação. Ele inventou, por assim dizer, a possibilidade de improvisar, tendo apenas como referência a melodia e não estruturas de acordes. Não é certamente por acaso que o quarteto americano de Jarrett tinha dois músicos de Ornette: Dewey Redman e Charlie Haden.

— O modalismo foi desenvolvido por músicos influentes como Coltrane, Corea, Bill Evans, Russel, Jarrett ou Garbarek, para enunciar aqueles que mais perceptivelmente te marcaram — sendo uma investigação sobre as escalas, podemos considerar o modalismo como uma disciplinaridade fundamental do teu jazz?

— *O modalismo integra-se no mesmo contexto de que falei antes sobre a composição temática. John Coltrane para mim ultrapassa esse aspecto. É óbvio que para ele foi importante investigar escalas simétricas como meio de tornar mais complexos os ciclos de acordes e, mais tarde na fase dita modal, como pontos de referência para os longos solos que fazia só num acorde. Coltrane era obsessivo e de uma integridade artística ímpar. Os coltraneanos de hoje transformaram aquilo que nele era uma necessidade absoluta de investigação para realizar um projecto musical, mesmo que de uma maneira virtuosística, eventualmente mais complexa até do que o próprio Coltrane num debitar de fórmulas que, assim, perderam totalmente o sentido.*

O Corea foi um dos primeiros pianistas depois de McCoy Tyner, a usar parte do material coltraneano. Para mim foi muito importante por uma razão simples: dá-me prazer físico ouvir o Chick Corea tocar. Gosto particularmente do disco "Now He Sings Now He Sobs?". *Mas a clareza do fraseado e o recorte rítmico são sempre insuperáveis. O resto, o seu percurso polémico recente, tem mais a ver com questões culturais gerais como, por exemplo, qual o lugar do músico de jazz no mercado do concerto e discográfico, de que maneira é que muitas vezes ao longo da história do jazz os músicos tentaram quebrar essa barreira... Muitas vezes diz-se que é o dinheiro. É, mas também é mais do que isso.*

— Há enunciados seriais em composições tuas como "*Jogo de Doze Sons*"— como concilias os postulados da técnica serialista, adversa ao fenómeno da improvisação, e a prática do jazz, música que valoriza especialmente a improvisação?

— *O serialismo é um sistema musical que visou organizar o material musical em termos diferentes do sistema tonal com um mínimo de coerência e assegurando a presença quase permanente dos doze sons da escala cromática. Na sua própria evolução interna, rapidamente*

certo tipo de hierarquias das notas se voltaram a utilizar. Estou a falar ainda do próprio Schoenberg, nem sequer de Webern. Mesmo assim a complexidade do serialismo é absolutamente incompatível com a improvisação jazzística. Portanto, só ao nível da composição melódica de uma série de doze sons há possibilidades de trabalhar no jazz. Foi, aliás, o que fez o Bill Evans, nos "Twelve Tone Tunes". *O que eu fiz inscreve-se nessa atitude.*

— A tua composição para música de jazz parte de um ou vários princípios de identidade, recorrendo a formalismos devidamente impostos pelos grandes protagonistas da História do Jazz – o contexto melódico da tua composição, e as suas implicações rítmicas e estilísticas concomitantes, teve duas intensidade: "*Thelonious Schizo Sketch*" e "*Ornette*", como significantes de dois dos mais importantes regimes de composição jazzística (o *be bop* de Monk e a harmolodia de Ornette). De que forma se estabelece esta influência?

— *Sei que não teria composto temas como* "Thelonious Schizo Sketch" *ou* "Ornette" *se não tivesse estudado a maneira como alguns compositores actuais segmentam, dividem, colam, transpõem elementos de um lugar para outro, mantendo mesmo assim uma estranha sensação de lógica e consistência. Uma ideia musical tem sempre um potencial do qual normalmente só se utiliza uma parte. Reparo agora que não estou a falar deste ou daquele tipo de música, mas de processos que são utilizados desde sempre em muitos pontos do mundo. O que muda é o "envelope".*

— O neoclassicismo recuperou formas de inspiração etnográfica, na senda de Bartok, Stravinsky ou Weil. No jazz esta tendência foi realizada no projecto exterior da *third stream*; e, com o *free jazz* abriu-se o discurso jazzístico a situações etno-musicais plurívocas. De que maneira se reflecte esta problemática no teu jazz?

— *Essa questão é interessante, à partida colocava-se a seguinte opção: tentar tocar jazz como os negros americanos fazem, passe a simplificação; ou no quadro dessa linguagem tentar abrir os ouvidos ao exterior. Apesar dos fundamentalismos que no jazz sempre estiveram presentes, sobretudo na crítica, ao fim de alguns anos de estudo e vida de músico percebi que só a segunda via me interessava. Não houve propriamente uma decisão do tipo de Bartok. Seria imensamente pretensioso da minha parte colocar a questão nesses termos. Mas eu sou europeu, sou português! Ouvi e ouço por isso música completamente diferente de um negro de Brooklin. Negar isto seria negar a mais óbvia interacção entre qualquer pessoa e o meio onde vive e trabalha. Isto é uma coisa; outra coisa seria proclamar inversamente a superioridade dessa opção estética face às outras. Nesse sentido, a* third stream *não me interessa. Mas posso gostar muito de um determinado resultado de alguém que parte desses princípios.*

Por exemplo, no fim do meu concerto do Festival da Sopete, a propósito da música alentejana que eu harmonizei, tu criticaste-a como "neo-realista".

Há um aspecto interessante nisso. A perspectiva neo-realista foi utilizar melodias populares e torná-las mais modernas com as famosas notes à coté. *Eu nunca faço isso. O que é diatónico é diatónico, o que é cromático é cromático, e cada um destes dados impõe restricções que é necessário respeitar e compreender.*

— No entanto, a utilização desses morfemas da música popular perpetrada por uma elite de músicos clássicos assume um carácter de recuperação ideológica, serve o academismo, a estética burguesa e perpetua a sua dominação como arte, pressupostamente superior — o jazz tem sido a vítima maior deste preconceito...

— Não partilho igualmente da ideia aparentemente erudita: música popular tocada por músicos clássicos. O que existe são objectos que podem ser utilizados, e para mim é igual pegar numa melodia popular ou numa série de doze sons. É óbvio que o resultado é diferente para quem ouve, em termos de memória e hábitos de audição, mas os meus critérios foram relativamente semelhantes durante o trabalho. Não concordo com a posição do Adorno, que considerava (nos anos 30, mas creio que já não no fim da vida) que o material musical tinha propriedades ideológicas em si. O que há são contextos históricos de produção diversos; mas hoje, mais do que nunca, o artista é "ladrão". Devo dizer que o que mais gostava de conseguir era pegar fosse no que fosse e fazê-lo meu; levar às últimas consequências uma ideia do Franco Donatoni – o material é "indiferente". O que interessa é o que se faz com ele!

— É evidente que é apenas aparente a divisão da tua personalidade em "músico de jazz" e "compositor clássico". No entanto, este zoroastrismo existe na ideologia musical dominante. De que forma se manifesta no teu jazz, a tua evolução como "compositor clássico", considerando, como Lévi-Strauss na sua célebre introdução a *"O Homem Nu"*, que a música se organiza como uma linguagem?

— O que me interessa mais é perceber como penso musicalmente seja qual for o contexto. Há uma ideia terrível num livro sobre Heidegger. Ele terá dito: os franceses nunca poderiam pensar isto porque lhes faltam as palavras que nós (alemães) lemos! Pensar em alemão seria pois uma coisa diferente de pensar em francês ou inglês. Julgo que é verdade. O contexto da criação jazzística é tão específico como uma língua. Por isso, as transformações têm-se verificado a um nível pouco visível.

— Como em todo o jazz, as tuas composições são servidas de diferentes arranjos para a sua execução. Em que consiste fundamentalmente a tua criatividade no arranjo e quais os seus condicionalismos?

— Normalmente há uma ideia prévia do que quero. Outras vezes, nos ensaios, verifico que sei muito melhor o que não quero. Lembro-me duma música na qual passámos seis meses

a ensaiar de vez em quando sem encontrar o que queria. Como sabes, num grupo como o meu quarteto, que funcionou regularmente quase 10 anos, o trabalho colectivo é muito importante e, nessa medida, às vezes alterei coisas que tinha pensado ou porque não funcionavam ou porque não seriam adequadas ao estilo ou à técnica dos intérpretes solicitados.

— A tua grande arte como pianista de jazz é a improvisação. Sendo a tua improvisação fortemente estruturada dos pontos de vista harmónico e rítmico, nela podemos, porém, encontrar pontos de fuga para a agramaticalidade, adjectivações da tua invenção permanente como solista. O papel da improvisação na tua música como pianista?

— É difícil de responder! A improvisação foi praticamente a primeira coisa que eu aprendi a fazer. Posso dizer que quase ainda não sabia tocar e já sabia improvisar. Tento respeitar as forças que se desencadeiam quando me lanço no ar. Todos os improvisadores têm pontos de apoio, e quando há muitos concertos é inevitável que esses elementos reapareçam. Em última análise, o que determina as possibilidades que se abrem ou se fecham é a atitude que previamente se estabeleceu.

— O piano é o teu instrumento natural. Neste privilégio instrumental estabeleces uma relação audio-táctil magnífica. O que caracteriza especificamente o teu estilo pianístico (timbre, fraseado – singularidades que nos permitem, como ouvintes, distinguir de imediato o teu "estilo" e mais: o teu idioleto musical)?

— Gosto de ouvir claramente as frases. Tento fazê-lo quando toco. Daí deriva uma série de consequências: o pianista que para mim representa o máximo que se pode atingir a este nível, não era músico de jazz — Glenn Gould. Além disso, preocupa-me igualmente a clareza do discurso. Saber por onde começo, por onde estou a ir e onde eventualmente vou acabar. Os músicos de jazz tradicional tendem por vezes a desvalorizar este aspecto em favor do virtuosismo ou da utilização sistemática de fórmulas. Em Coltrane, genial virtuoso e muito dado a usar fórmulas, o que impressiona sempre mais é o discurso ou melhor, a perseguição obsessiva da coerência do discurso. Esta minha opção parece fácil, até banal, mas não é. Ás vezes funciona bem, outras não.

— Regimes tecnomusicais como da música concreta, da *electronic live*, da música para computador, fazem parte da tua situação de músico pós-modernista — como perspectivas estes novos tipos de criação musical no teu trabalho jazzístico?

*— Neste momento não é preocupação prioritária. Experimentei nos últimos Encontros Acarte uma peça, '*Música para Água e Madeira*", para electrónica em tempo real (não fita gravada) e improvisadores. Apesar duma dimensão teatral interessante e que gostaria de ter explorado mais se tivesse havido tempo, só muito parcialmente fiquei satisfeito com os resultados. Logo se verá, mas agora não tenho planos nesse sentido.*

—Foste aluno do minimalista Louis Andriessen e escreveste "*Geometral*" para um *ensemble* de jazz, cuja introdução era reichiana. Quais as relações da tua composição jazzística com o conceptualismo minimal repetitivo?

—*Quando ouvi pela primeira vez a peça do Steve Reich* "Music for 18 Musiciens", *em 1979 ou 1980, fiquei muito impressionado com a qualidade daquela música. Bastantes anos mais tarde conheci a música do Andriessen. Escrevi duas peças que são verdadeiros exercícios de estilo. Julgo que a esse nível haverá conclusões a tirar, mas que ainda não fui capaz de tirar. A questão é a seguinte: o minimalismo parece relativamente fácil de imitar no seu aspecto mais evidente: diatonismo, pulsação regular, etc. Nessa ordem de ideias, o trabalho de Louis Andriessen poderá ser mais rico de consequências para mim em termos conceptuais. A ideia central da peça, a sua lógica e coerência, ideias fundamentais para ele, estão no centro das minhas preocupações actuais; muito mais do que a adesão mais ou menos panfletária a esta ou àquela estética. De facto, penso que o problema não é esse. Apesar disso, uma das dimensões que julgo ter assimilado prende-se com a harmonia das últimas obras de Reich.*

— As músicas de massas (rock, populares, pop, ligeira, as quais tu eventualmente protagonizaste) têm alguma influência no teu jazz?

—*Sim. As músicas mantêm entre si relações de capilaridade muito mais profundas do que pode parecer à primeira vista. Especialmente quando se toca, mais do que quando se ouve.*

—Durante a tua vida tiveste inúmeros músicos interlocutores (Fresu, Arild, Wheeler, Adam Rudolph, Potts, Christensen)... Num comentário sintético podes referir o que trouxeram, para ti, como músico de jazz, estes contactos, especialmente os portugueses?

—*Primeiro o Rão Kyao. Aí por 1977 ou 1978 ele começou a tocar alguns temas meus nos seus concertos. Posso dizer que me ensinou a "cantá-los". Para mim, o Rão foi extremamente importante nessa fase. É óbvio que o meu parceiro privilegiado tem sido o Zé Nogueira. Tenho dificuldade em imaginar-me a tocar sem ele ao lado. O contexto natural do músico de jazz é o grupo. Da interacção dos músicos, do choque das suas ideias, das suas maneiras de sentir a pulsação, o tempo, da maneira como se colocam em relação ao tempo, disto tudo nasce a individualidade, ou a perda da individualidade. Entre mim e o Zé Nogueira acho que nasceu uma frutuosa relação musical. Há também um momento no ensaio com Kenny Wheeler, em Vigo, em 1979, em que eu estava a tocar um fragmento da peça que estava a escrever na altura, resultado da tal audição do autor; ele parou o que estava e disse-me: "Toca isso outra vez!" E improvisou, como sempre fez, por cima dos meus acordes. No fim disse-nos: "Vamos tocar isto à noite". Ou seja, quando um músico tem uma individualidade tão forte como ele, qualquer*

contexto serve, para assim dizer... Resta apenas escolher os mais adequados para realizar, dizem muitos músicos americanos "find your own voice". *Foi uma lição fantástica. Julgo que alguma coisa mudou para mim nesse dia.*

— A tua discografia, de conspícuo formalismo, faz justiça parcial à extravagante emocionalidade dos teus concertos. A tua discografia é resultado duma estratégia editorial ou duma maneira deliberada de definires, em disco, um estilo de autor?

—*Não se trata propriamente de estratégia editorial, mas penso que a questão é pertinente. Quando gravei o primeiro disco, em 1983, o contexto era muito difícil para nós. Hoje é fácil dizer que eu vendo um número de discos razoável. Mas na altura ninguém previa isso. O risco não era, para mim, económico, porque não vivo propriamente dos discos que vendo, mas estava em causa a própria possibilidade de levar a cabo um projecto. Outra questão liga-se ao facto de eu ter feito um certo esforço para afirmar uma determinada linha de trabalho de que falei mais acima num contexto em que se discutia muito se aquilo era jazz ou não. Ouve uma certa teimosia da minha parte. Hoje, a questão coloca-se em termos ligeiramente diferentes, muitos projectos minoritários têm sido gravados. Há um problema de distribuição, mas aí não faço ideia da solução.*

— O jazz passa por uma fase de involução, de tal forma que os seus criadores mais originais, a sua vanguarda, não encontra condições adequadas à sua realização. Uma diáspora estética domina visivelmente a cena do jazz numa fusão inter-tipológica (etno, electro-acústica, rock, classicismos...). Podes comentar esta situação?

— *O jazz vive um momento problemático. Há muitos músicos bons mas também outras coisas menos boas. A programação que pude ver em Sevilha quando fomos tocar à Expo 92 é claríssima a esse respeito. Os concertos com músicos americanos dividiam-se em quatro grupos todos com o carácter* "Celebrating..." *Miles, Coltrane, Parker e Duke Ellington/Count Basie. Um dos concertos dedicados ao Miles Davis tinha um título particularmente chocante:* "The Last Years". *O homem tinha morrido havia pouquíssimo tempo!*

Esta febre comemorativa, para além obviamente da extrema qualidade dos homenageados, revela sem dúvida aquilo que Nietzche classificou num texto luminoso de inconvenientes da história para a vida. Este excesso de história tem como contrapartida a ausência de criação contemporânea, de forças viradas para o futuro. Diz o Nietzche que quando uma civilização se preocupa demais com o seu passado é porque está a morrer. No caso do jazz eu não iria tão longe, mas na área que mais me interessou nos anos 70 importantes transformações ocorreram. Por exemplo, Jarrett há dez anos que grava "standards" e música clássica. Claro que são discos muito bons, às vezes mesmo

geniais mas, nesta linha de análise, isso interessa pouco. Corea e Hancock vão saltando dos grupos acústicos para os grupos eléctricos fazendo regressos cíclicos ao seu próprio passado. Os Marsalis, músicos fantásticos, assumem deliberadamente uma atitude restauracionista visível em todos os aspectos: na música, nos fatos, até no som, como se viu no Coliseu, quase sem amplificação. Os músicos europeus como Garbarek, um dos maiores saxofonistas do mundo, tentam ligações a músicas extra-europeias face ao problema de não terem passado para comemorar! Eu gosto de tocar "standards" e até o tenho feito ultimamente mas a minha área de trabalho principal é de compositor/intérprete.

(in: Jornal de Letras, 1993)

4.5. Caínha e Cató

Dois CD's carismáticos em 1996: *"Passagem"* (*Enja)* de Carlos Martins (Caínha), com *Cindy Blackman*, bateria, e uma exponencial exibição de Sassetti; repositório de saberes, subjectivismo insinuante do saxofonista; sem ousadias estilísticas é um trabalho maior, de exacerbada maturidade. *"Going up"*, composições de Carlos Barretto, em sintonia com o seu *Quinteto* (*Sands, Sambeat, Bover, Soirat* e *Salgueiro).* Uma tensão melódica tecida de contracantos; pulsação inelutável, a profundidade da respiração, estruturas modais e dinâmicas; (da *Challenge).*

5

NOVA MÚSICA IMPROVISADA

5.1. Novas Músicas Portuguesas

Esta reflexão sobre a Nova Música Portuguesa (NMP) exige um prévio esclarecimento do termo: NMP refere uma globalidade de actividades musicais alheias às habituais formas de música comercial, protegidas política e economicamente pela ideologia dominante e também insurrecta às metodologias da música académica. Sendo assim esta nova música não pode ser analisada a partir de parâmetros que são objectivamente adequados a todas as outras tipologias estabelecidas.

A NMP tem a sua historicidade própria, é uma filosofia singular da Música Contemporânea e na multiplicidade das suas criações (transgressão, inovação ou abertura dos discursos) realiza-se independentemente a géneros catalogados (como o *jazz*, o *rock*, etc.).

As leis que regem a NMP (e temos de a considerar como um processo estrutural e técnico específico) não são as mesmas que a escrita ocidental estratificou na música tonal, no serialismo e seus derivados ou na degeneração artística da música de consumo (do neo-nacional-cançonetismo ao *vídeo-clip*).

Acima de tudo não confundir NMP com a "música moderna portuguesa" a qual refere práticas musicais populares, estereotipadas de compromisso promocional. Também é exterior ao foro de certa música popular portuguesa continuadora das discursividades folclóricas (*folk music*) e tradicionais.

A NMP convoca processos diferencialistas, manifesta-se em realizações autónomas e tem já alguns autores que escreveram a sua curta História.

Vamos então ver (sendo para mim impossível contornar a subjectividade da análise), estes aspectos da NMP tendo em conta a

proliferação dos seus estilos, sub-tipos, idioletos e linguagens, vinculados à improvisação, e formular uma discografia tópica.

Nos inícios de 60 com os *happenings* musicais de Jorge Peixinho, fulcro da revolução da Música Portuguesa, abriu-se esta Arte à situação Pós-Moderna.

Certos compositores tiveram acções sobredeterminantes na NMP como será o caso de Constança Capdeville e do seu teatro musical. Capdeville é logicamente uma compositora importante ligada às pedagogia, execução e teoria da improvisação. Cândido Lima refere, numa forma de crítica à utopia da improvisação, situações dominadas pelo "rubato" (ex.: "*Improvisações*" de 1989). Também os intérpretes, e o exemplo será o de Olga Prats, assumem por vezes comportamentos musicais próprios desta Nova Música pela improvisação e pelo experimentalismo. O encontro entre Paredes e Victorino D'Almeida foi paradigmático da fusão entre o Tradicional e semióticas da Nova Música .

Emmanuel Nunes, em raro gesto, abriu a sua composição à improvisação estruturada em "*Impromptu pour un Voyage*".

A. Pinho Vargas, ele próprio um improvisador dionisíaco no piano, autoriza zonas de improvisação nas suas composições. A. Sousa Dias, Isabel Soveral, e compositores duma mais recente geração, consideram positivamente a improvisação estruturada.

5.2. A Nova Música Improvisada

Entre as tipologias da Nova Música está a Nova Música Improvisada (NMI). Mas sem sermos arbitrários, o movimento da Nova Música Improvisada começou em 1969 quando os grupos *Plexus* e *Anar Band*, e.a., se organizaram para formar a *Associação da Música Conceptual*. Esta Associação incluía músicos do *Plexus* liderados por Carlos Zíngaro (Celso Carvalho, Paulo Gil, José Martins, Carlos Bexegas ou Jorge Lampreia, entre outros) e na *Anar Band* figuraram António Pinho Vargas, Jorge Chaminé, Rui Reininho, Dom Lino, e.a. As actividades da Associação concretizaram-se em muitos concertos, normalmente apoiados por manifestos, com progressiva repercussão internacional, enfatizava-se o conceito musical contra o formalismo dominante. Por "música conceptual" entenda-se, aqui, pôr em prática ideias singulares sobre a matéria sonora e a *performance*.

Nestes concertos desde o início se recorreu a novas tecnologias electrónicas de série, à *performance* arte, à música para vídeo, à inter-arte (ligação bilateral entre músicos com outros artistas, como actores,

bailarinos, poetas, *performers*, etc.) sempre sob um prisma experimental. Em galerias de arte, clubes nocturnos, certames como a Bienal de Cerveira ou Almada, Festivais de Jazz como os de Cascais, 1974; Sintra, 1976; Vila Real, 1976 e 1977; Setúbal, 1979; "*Performarte*" de Torres Vedras, 1985; actuações por todo o País, a NMP deixou as marcas da sua praxis.

Em 1977, Saheb Sarbib, já então consagrado músico (português) do jazz, vivendo em Nova Iorque, veio a Portugal em rotura com a ortodoxia jazzística e estabeleceu relações entre o jazz de vanguarda, música etnográfica e a *electronic live*.

Em "*Encounters*"(LP, 1977; CD 1996), com S. Sarbib e Jorge Lima Barreto), há instrumentos bizarros: *raita* paquistanesa, oboé de plástico, flautas árabes, sintetizador Arp e, técnicas de re-recording.

Nessa mesma altura Rão Kyao tergiversa o seu triunfal percurso jazzístico e grava a obra prima "*Goa*", para sax-tenor, flautas de bambú e instrumentação indiana com técnicas de *re-recording*, como as de "*Encounters*". "*Goa*" fica como uma das mais impressivas criações da Nova Música, bem como foram memoráveis os concertos a solo do Rão Kyao desses anos, numa zona do jazz de fusão.

Nas actuações da *Anar Band*, especialmente nos duos com Reininho(LP: 1976; CD, Movieplay 1996), ou nos recitais com Sarbib, usou-se piano preparado com *clips*, molas, bolas de ping-pong, guitarra traficada ou discordata e "electrónicas" (pedais, eco, *delay*, *flanger*), conexões concretistas com bandas magnéticas, objectos musicais, ready made.

Nos finais dos anos 70, abrem-se outras perspectivas para a NMI. Até esta data encontrava-se subsidiária do *Free-Jazz* (pela agramaticalidade) e dos experimentos tecnológicos e, nesta época já Zíngaro figurava decididamente na Música Contemporânea Improvisada, numa clivagem explícita com o *jazz*, quando esta começou a ter grande autonomia na Europa.

Na década de 70, como vimos, a Nova Música Improvisada portuguesa era parasitária da vida jazzística e os melhores músicos de jazz (como hoje) voltaram-se esporadicamente para estes conceptualismos; é o *Jazz-Off*. Noutro pólo estético, por parte de músicos com formação clássica: música concreta (Filipe Pires), subtil rejeição ao academismo, as clivagens (Lopes e Silva, Clotilde Rosa), o experimentalismo de C. Capdeville, e.a., uma espécie de banco de ensaio musical.

Os maiores estímulos para a NMP foram a luta, a perseverança, a auto-confiança, como uma corrente de energia rasgando as margens do conformismo imperante. Zíngaro foi o seu profeta.

Nos inícios de 80, Vítor Rua grava "*Avarias*" com o seu *GNR* (música sua, letra de Reininho) que, é a primeira criação de *art-rock* (onde o conceptualismo da Nova Música trabalha com matérias do *Rock*) — paralelamente "*Avarias*" criou-se *Telectu*, 1982, um polimorfismo *rock/free music*. Vítor Rua, reconhecido como um inovador guitarrista (solo e baixo) iria ter um papel decisivo no processo da NMP.

Zíngaro apresenta-se mais a solo, num ponto final no *Plexus* e, introduz música electronicamente processada, sistemas de conexão instrumental específicos, centralizados no virtuosismo violinístico e participa em concertos internacionais com alguns dos mais importantes músicos da Música Contemporânea Improvisada.

Nos meados de 80 dá-se o *boom* da Nova Música Improvisada, cada vez mais distanciada do jazz e das práticas normalizadas. O incremento da tecnologia revela-nos outros autores que se especializam na manipulação de sintetizadores, sequenciadores, *samplers* e variados usos de dispositivos sonoros.

Mas também reconhecemos inovações acústicas. Na voz, o *scat* de Maria João (canto onomatopeico) é sem dúvida relevante. Maria João está ligada aos meios jazzísticos e podemos considerar alguns dos seus tratamentos vocais com uma originalidade da Nova Improvisação. Celso de Carvalho orienta uma experiência sui generis (cassete:"*Celcianices*").

O agrupamento *Shish* com o guitarrista José Peixoto, o saxofonista Paulo Curado e o baterista José Martins, grava um disco homónimo, Zíngaro convidado, e, muito criteriosamente, abriu-se entre o *Jazz-Off* e a Nova Música. O talentoso José Peixoto tem dividido a sua acção em numerosas tipologias musicais e editou o CD "*Taifa*" (1994) num trio com J. Salgueiro e M. Delgado, com referências múltiplas e cruzadas, atingindo, por vezes, alto nível de lirismo. O saxofonista de jazz Carlos Martins (tenor e soprano) dedica-se a improvisações heterodoxas ou derivadas do excesso coltraneano.

Se até 1982 algumas editoras discográficas conectadas com multinacionais apostaram timidamente na Nova Música, nos meados de 80, desenvolvem-se as editoras independentes; primeiro a *Cliché*: três álbuns de *Telectu* e da portuguesa Ana da Silva, das *Raincoats*, grupo de *rock* sediado em Londres e com enorme projecção internacional. Depois a *Ama Romanta,* onde se concretizam várias situações da NMP.

Com "*Camerata Elettronica*"de "*Telectu*", produção de Luís Carlos em 1988, e a música mimética; Tozé Ferreira, que fora produtor em 1983 de "*Off-Off*" também dos *Telectu*, grava "*Música de Baixa Fidelidade*", 1988,

que foi a primeira obra em disco de música para computador editado em Portugal; este prosseguiu investigações na música fractal.

Inflexões *rock-art* nos grupos subversivos *Pop Dell'Arte* de João Peste e *Mão Morta* de Adolfo Luxúria Canibal; Peste radica a sua linguagem musical numa hibridação canto/declamação, inspirada intuitivamente na "ópera buffa" ou no "*singspiel*", formas de comédia operática. Miguel Azguime cria os *Miso Ensemble*, um duo perfeccionista, bem recebido nas alas do academismo, para flauta e percussões heteróclitas. A composição licencia regimes de improvisação. Com um primeiro disco editado em 1988, os *Miso Ensemble* são uma divergência, um desvio pragmatizante e mantêm uma actividade notória, representação instrumental acústica com enredos electrónicos, *tape* e récita. Nos anos 90 dialogaram com Giancarlo Schiaffini e incluem a improvisação na arquitectura musical de Enrico X. Macias e Capdeville, de forma impressiva.

Sei Miguel com os seus agrupamentos volúveis, recupera semióticas da Free Music, focaliza o trompete de bolso no seio de uma panóplia instrumental tipificada no *Free-Jazz*. Grava, com *Santos da Casa*, "*Songs Against Love and Terrorism*", 1988; e "*The Blue Record*", 1990 e "*Showtime*", 1996; neste mesmo ano surgiu como solista no CD do compositor brasileiro Lívio Tragtenberg "*Das ist die nacht*".

A maioria dos compositores-intérpretes da NMI tem um grande compromisso profissional com as músicas funcionais— música ao serviço da dança, do teatro, do cinema, etc. António Emiliano, *bricoleur* de electrónica, grava dois CD's de aparência *New Age* para a *Transmédia*, 1988. A *New Age* tida como uma formulação estética do pós-modernismo pela sua orientação ambientalista naturalista, mas também pela adjudicação complacente de diversos estilos musicais, é um sintoma tipificado em certas práticas musicais, muito embora podendo admitir habilidades tecnológicas como nos supracitados dois exemplos discográficos, essenciais para a sua compreensão. "*Sagração de Maio*", 1989, uma extensão do trabalho empirista em electrónica traficada com conspícua montagem, em solo por Nuno Rebelo (CD); e Nuno Canavarro em "*Plux Kuba*", 1989, manifesta uma procura de abstracções electro-acústicas. Rebelo teve um projecto a duo com José Peixoto; bem como Canavarro com Carlos Maria Trindade (em CD: "*Wollocah*", 1992). R. Toral/L. Desirat e João Oliveira e Silva criaram um trio experimental documentado no CD "*Em Tempo Real*", 1992.

Desde Rui Reininho, um pioneiro apocalíptico que se tornou integrado, ao *talk show* no *Ocaso Épico*, ao *hardcore* de "*Pipocas/Objectos Perdidos*",

consideramos sub-linguagens onde podemos observar o interesse pelo "espectáculo" em detrimento da acção musical sem pruridos estético-musicais. Também muitas exibições radicais ou superficiais de "noise music" (elaboradas sobre ruídos, efeitos sonoros). Pluralidades, como músicas de contornos atonalistas, ou controversamente derivadas do *Jazz-Off*, ou sequelas da *pop* experimental: Carlos Maria Trindade, Alberto Lopes, Zé Pedro Lorena, João Paulo Feliciano, Rodrigo Amado, Fala Mariam, José Valor, M. M. Mota, José Oliveira, Bruno Rascão, António Ferro, Paulo Martins, Sérgio Pelágio, Dudas, *Duplex Longa*, Flak, Carlos Raimundo, Luís Desirat, *Osso Exótico*, Rui Júnior; etc... Rafael Toral explora texturas monoestruturais nas suas composições para guitarra; Nuno Rebelo, numa apropriação desvelada, é um compositor/ polinstrumentista idealista poético e situa-se em diversos maneirismos estilísticos numa hiperfuncionalização musical. Não poderíamos deixar de referir a obra pós-modernista de Luís Cília, de reflectida metodologia na sua composição expondo, como em mosaico, as suas ideias musicais: trata-se do disco "*A Regra do Fogo*". De registar os empreendimentos de Rui Neves, Paulo Martins, João Amorim (Macau), Domingos Morais, Ruben de Carvalho, Carlos Zíngaro, e.g.

Na Gulbenkian realizam-se os *Ciclos de Nova Música Improvisada* e, desde 1983, que nas Festas do Avante! foram dadas grandes oportunidades para a NMP.

Até meados dos 80 as galerias de Arte exibiram intervenções de *MIP*. Desde esta década algumas *boîtes* abriram-lhe as suas portas (a título de exemplo, no Porto: "Anikibóbó"; "Pinguim Café" e "Labirintho").

Os concertos de Nova Música Portuguesa Improvisada complexificam-se (multimedia, luminotecnia, *performance*, vídeo-arte, poesia concreta, etc.) e conhecem um renovado culto nos anos 90.

Zíngaro gravou sempre no estrangeiro com alguns nomes fundamentais da Nova Música. Em 1989, no Canadá, regista o imprescindível disco "*The Sea Between*" com Richard Teitelbaum (luminária da música interactiva electrónica). Editou vários discos no estrangeiro (duo com Léandre, superlativo) e, em Portugal, grava a sua obra prima *"Solo au Monastère des Jerónimos"*; participa nas criações máximas de música interactiva de Teitelbaum (ex.: *"Golem"*, *"Cyberband"*).

Telectu, 1989, grava (*Mundo da Canção*) "*Live at the Knitting Factory*", "*Encounters II*" (com Jean Sarbib) e "*Digital Buiça*" (Tragic Figures), 1990; "*Theremin Tao*", (1993). Reedições em CD *"Leonardo Internet"* e *"Mimesis"*, *(Strauss, 1996).*

Depois do pioneirismo hegemónico de Zíngaro na tecnologia electrónica, *Telectu* tem mostrado diversa parafernália acústica (o litocordofone *"Dom de Luise"*, protótipo), electro-acústica e digital (Theremin, Brainwave, e.a.).

Em 1990, Rua produz o álbum "*Vidya*", fugazes encontros de *Telectu* e do autor com músicos representativos desta tendência, obra de corsário. Em 1995 edita *"Scratch"* com os *"Ressoadores"*. Em 1996 com o *Vidya Ensemble* concilia a execução, a teatralização, a atracção da simbiose e da autonomia.

Rui Azul editou "*Pressões Digitais*" (1990, CD) com Rua, onde expõe um discurso sincrético electro-acústico. Trabalha numa zona do *jazz-off* como saxofonista.

Rafael Toral criou "*No Noise Reduction*" com J. Paulo Feliciano, dirigido no sentido de explorações texturais. Toral criou *"Concerto para 10 Guitarras"* (1991), participou num concerto de John Zorn, teve encontros com Jim O'Rourke. Gravou CD de música experimental, estática, de concepção hipersensível, *"Wavefield"* (1995) e com Feliciano edita em 1996 *"The Complete no Noise Reduction"*, 46 pequenas peças para a mais variegada fonte instrumental, objectos sonoros, detritos.

Carlos Zíngaro excede-se com actuações em Portugal e num relacionamento com algumas das maiores figuras da Nova Música mundial: Rudiger, Lovens, Kowald, Barre Philips, Rzewsky, Centazzo, Papadimitriou e tantos, tantos outros.

Telectu, teve como parceiros Elliott Sharp, Louis Sclavis, Chris Cutler, Jac Berrocal, Daniel Kientzy, Evan Parker, Paul Lytton. (CD's: *"Telectu/ Cutler/ Berrocal"* (1995) e *"À Lagárdère"* com Berrocal, em trio, 1996. *"Biombos"* gravado em Pequim e editado pela China Records, (1992).

Os *Duplex Longa* editaram o CD "*Forças Ocultas*", para violino e *electronics*.

Em 1991, Jorge Lima Barreto gravou o CD "*Kits*" com Zíngaro: música experimental para piano preparado, guitarra traficada, *electronics*, *"radio music"* com um aparelho receptor digital e, violino acústico executado por Carlos Zíngaro no seu estilo vanguardista. (edição *"Numérica"*).

Uma compilação"*Em Tempo Real*" reuniu quatro tipos de tendências da Nova Música Portuguesa Improvisada. Carlos Bexegas tem um discurso solipsista para flauta e *electronics*; um veterano de habilidoso fraseado, interessante manipulação da parafernália electrónica.

M. M. Mota é um experimentalista introspectivo: "*Registos*" (1993) para guitarra eléctrica traficada é o seu primeiro trabalho. Seguiu-se, 1996, *"Environment Analysis Report"* para guitarra preparada.

"*Gárgula*" (1994), de André Maranha, é um trabalho paramusical, *art pauvre.* David Maranha é um polinstrumentista — a sua música volta-se para zonas inventivas, conceptuais, minimalistas e ambientais —, autoprodutor e editor, tem duas intervenções na Nova Música em "*Música #1*" e "*Música #2*", CD's editados sob o seu nome. Com os *"Osso Exótico"* prossegue um empreendimento experimental com êxito internacional.

Flak foi o principal mentor do projecto experimental *"A Máquina do Almoço dá Pancadas"* (1993). Podemos referir certos discursos heterodoxos como *"A Saga da Formiga"* para *toy instruments.* (instrumentos de brincar) escrita por José Eduardo da Rocha (1994).

5.3. Estéticas da Improvisação

Para finalizar esta abordagem podemos focalizar algumas intensidades morfológicas e estruturais desta música, especificando que o experimentalismo e a improvisação continuam a ser os seus elementos mais significativos. É evidente que o hábito não faz o monge assim como o computador não faz o músico... e como disse Schoenberg referindo o aparentemente deposto regime tonal: "ainda há uma infinidade de melodias para inventar...". *Non nova sed nove* é o lema da NMI. A tentação para a cacofonia e a arte do ruído são marcas do espírito musical anárquico da NMI portuguesa.

A Filosofia da Nova Música consiste esteticamente na tomada de consciência da própria inovação, o que é o seu profundo factor de racionalidade. A Nova Música é a inspiração do instante, executada como quando o compositor clássico inventa um sintagma musical. Em três possíveis modalidades: *acústica* (com explorações inusitadas sobre o instrumento ou a voz), *electrónica* trabalhando com manipulações de instrumentos electrónicos, analógicos ou digitais, e *electro-acústica*, (mista). Uma dependência da tecnologia superada pela invenção pessoal, como nas recolhas do "imaginário" em *sampler...* A música electronicamente processada, que estabelece interdependências instrumentais via MIDI, foi iniciada por Zíngaro e pulula em contextos electro-acústicos da Nova Música, mais dependente das inovações tecnológicas. Na Nova Música Improvisada portuguesa escreveram-se musicografias peculiares cuja notação visa técnicas e acções instrumentais específicas: violino/Zíngaro; guitarra/Rua; marimba/Azguime; como espécies de *notação* inovadora destaca-se a *improvisacional* (indicações para o executante); a *proporcional* (com

grafismos proporcionais ao tempo musical) e a *indeterminada* (as mais bizarras formas de fixação : tatuagem nas teclas, arte gráfica, terminais de computador, etc.). O Rebelo, dispositivo para guitarra, caracterizam execuções de Rua e *à posteriori* de Rebelo, Maranha, Mota ou Toral.

Algumas concepções espaciais dizem respeito à distribuição da matéria sonora (Zíngaro, *Telectu*, E-Brow, *Miso Ensemble*, etc.).

Este género de músicos portugueses têm estado atentos à indústria de instrumentos electrónicos. Rua fez desfilar modelos avançados de guitarra electrónica e usou também o *Stick Chapman.* Os controladores de sopro, teclado, cordas e percussão, *samplers* e *workstations* proliferam. E o computador parece contemporizar grandes antagonismos estilísticos surgindo nos mais insólitos projectos da música funcional.

O leque de instrumentos acústicos é reduzido, de conotação jazzística, e as parafernálias electrónicas não são ciclópicas; muito raramente há construção instrumental dos músicos, pelos músicos (algumas excepções são José Valor, Maranha e o seu *"maranhofone"*, Luís Bragança Gil, Bertholo, Rua, Nuno Patrício e o "didgeridoo", com atitudes de "bricolage").

As influências idioletais (de linguagens particulares) de músicos estrangeiros são, ou foram, tornadas transversais. Rão Kyao, definitivamente na flauta de bambú desde os fins de 70; tocou com Ketama (músico popular do flamenco) em CD, *"Rão Kyao/Ketama"*, 1992.

De realçar o encontro entre a pianista clássica Maria João Pires (discurso-pastiche de segmentos interpretados e/ou executados) com Buram Oiçal (percussões turcas e exóticas). António Ferro com Wong On Yuen (*pop jazz* com música chinesa) no CD "*Sinais de Yuan*" é uma outra proposta.

Pedro Tudela/Alex Fernandes/Pedro Almeida optaram pela colagem de *pastiches* pop em *"Mute...Life"*.

Na generalidade o tratamento harmónico não será o campo mais privilegiado; compreendendo por vezes escalas exóticas, abrindo a rasgos melódicos de delineação obtusa, mas incisiva e até poética; acordes dissonantes em uso sistemático.

Os ritmos são geralmente irregulares, mas a periodicidade resultante de automatismos ou sequências programáveis electronicamente prevalecem (conceito de pop experimental). Os músicos avançam com várias simbologias designativas da improvisação.

Vejamos três casos paradigmáticos (e que melhor conheço) da notação ou desse conjunto de instruções prévias, necessário à improvisação estruturada:

Carlos Zíngaro (veja nas páginas seguintes deste livro, 5.2.1.) funciona com partituras convencionais, híbridas ou em notações polissemânticas, com múltiplos sentidos: acústicos, eléctricos, electrónicos, cibernéticos, multimediáticos. Notação de colagem, recursiva, amostras de música de vídeo, CD, sintagmas da printer; espectaculares formas de escritura para o violino, desde pautas, à figuração de banda desenhada, às tablaturas digitais, etc...). Zíngaro é um mestre nesta tipologia musical.

Um exemplo, elementar, duma idiossincrasia relativa ao piano, em Jorge Lima Barreto: colocação de autocolantes (coloridos e alfanuméricos) nas teclas podendo designar acorde, intensidade, escala, duração, cluster, pedal; modo de acção dos dedos, dos punhos, dos antebraços; movimento textural, rítmico e tímbrico, cordas de piano preparadas, uso de objectos ready made; zonas de percussão; em feedback com o micro, etc... são situações précodificadas de modo empirista para as improvisações *in actu*.

Importante exemplo é Vítor Rua: desdobra-se em múltiplas funções através duma escritura móvel e polivalente (partitura, acção de produção sonora, organigramas e esquemas de conexões e relações polinstrumentais e dos dispositivos da parafernália (ex.: delay, DAT, cassete, gadgets, instrumentos de brincar, microfones, sequênciações, loops, etc...) e com preocupações espaciais (distribuição dos altifalantes e situações de diversos discursos polinstrumentais e tecnológicos, uma cenografia sonora multimedia (vídeo, tape, rádio, computador) — independentemente da notação exótica para os solos da guitarra que são o cerne da sua acção como improvisador.

Estes exemplos não procuram ser hierarquizadores — é que as instruções para uso instrumental ou para as panóplias electro-acústicas ou digitais são segredos, (alguns bem guardados pelos autores, muitas vezes com significantes intransmissíveis — funcionam como as receitas dos mestres de cozinha; podemos prová-los, lê-los na ementa, mas o facto não desvenda o modo perfeito como escolheram as matérias-primas, ou o prato foi condimentado, o tempo de preparação a maneira de mexer ingredientes, perfumar com aromas, polvilhar de especiarias.

Foi-me dada a honra de soslaiar notações ou directrizes de Rebelo, Toral, Carlos Bexegas (estas para flauta, electrónica, interacção), D. Maranha, J. P. Feliciano, Mota, Azguime, onde se inventavam outros processos, metodologias, voltados para a hiperespecialização ou para a polinstrumentalidade e sempre com curiosas referências tecnológicas.

A procura tímbrica é essencial e a morfologia musical depende fundamentalmente da distribuição do discurso ou discursos musicais

(arranjo), pelo interesse na diversificação das texturas, pulsões libidinais expostas na espontaneidade da execução. A Nova Música Portuguesa Improvisada é Arte de *compositores-intérpretes*. Música que nega a glosa, a arregimentação, que corre o risco na busca permanente da originalidade; uma probabilidade caleidoscópica.

Esta Nova Música Portuguesa Improvisada tem congeminado obras para solo ou pequenos conjuntos musicais, sem criações monumentais, e tem sido insofismavelmente um gesto de aventura, de liberdade e afirmação de improvisadores, actividade fundamental do experimentalismo.

Houve diversas abordagens críticas, analíticas, historiográficas e monográficas das músicas improvisadas — referenciadas por Peixinho, Capdeville, Rui Vieira Nery, Vargas, Nuno Barreiros, Paulo Ferreira de Castro, João Pedro Oliveira, Filipe Pires, Manuel Pedro Ferreira, Azguime, Augusto M. Seabra, Rua, etc... Rui Neves foi um dos principais animadores e promotores da NMI portuguesa, com estilo de sumo-pontífice.

Rui Eduardo Paes tem sido um dos seus importantes divulgadores e militantes pelo vasto, precioso e controverso entendimento destas músicas livres (envidou taxativamente a sua atenção para Carlos Zíngaro). Coligiu os seus textos num tomo com o título "*Ruínas*", Hugin Editores, 1996.

Jorge Lima Barreto editou o livro sobre a matéria da improvisação contemporânea: *"Nova Música Viva"*, 1995, prefácio de A. V. D'Almeida.

Carlos Zíngaro tem organizado workshops de suma significação prática e teórica da improvisação.

Outros críticos ou pensadores realizam-se em áreas muito diversas nos media da composição clássica diacrónica, jazz, pop/rock, da música de massas, da *WorldMusic* etc... João Lisboa, Trindade Santos, Tomás Oliveira Marques, Ricardo Saló, Aníbal Cabrita, Tereza Manzoni, Rui Branco, José Alberto Vasco, Paulo Eno, Nuno Rogeiro, Manuela Paraíso, Pedro Ivo Arriegas, Jorge Lima Alves, Fernando Magalhães, Rogelio Pereira são jornalistas musicais ecléticos e abertos a outros horizontes da música de massas e apoiando as tipologias da Nova Música Portuguesa.

Nos anos 90, o prémio "Ernesto de Sousa" (da Fundação Luso Americana e da Experimental Intermedia Foundation) tem contemplado novos activistas da NMI, como Feliciano, Toral, Mota, Raposo...

Os folhetos de publicação periódica *"Monitor"*, e *"Minimal"*, desde 1994, e respectivamente das editoras independentes Ananana e Audeo, dão grande relevo à actividade dos improvisadores portugueses; a "*Up Art*" apresenta-se como uma revista de arte com preocupações musicográficas, 1996.

5.4. Zíngaro

5.4.1. Na primeira pessoa

A passagem do gravador para o papel desta conversa com Carlos Zíngaro não é a simples transcrição de uma entrevista: corresponde à condensação de centenas de conversas tidas entre nós durante um quarto de século de amizade, e do entendimento e da concepção que partilhamos da música .

Assim foram (com prévio aviso e discutidas na sua terminologia) colocadas a Carlos Zíngaro não propriamente perguntas extirpadas de um diálogo mas pontos de interesse axiais teóricos, biográficos e técnicos no sentido de ouvirmos da sua própria boca a descrição de um auto-retrato que fosse simultaneamente uma fonte estruturada de informação para os leitores.

Iniciações

Mais do que numa evolução, eu penso o meu trajecto musical como um desenvolvimento estético com diferentes períodos, abordagens dissemelhantes. Iniciei-me na infância com uma rigorosa aprendizagem de leitura, escrita e interpretação convencionais, dentro do mais restrito academismo. Isso deu-me a disciplina e o conhecimento, mas cedo surgiu em mim o interesse por outras formas, uma espécie de exaustão com essa arregimentação classicista, pela maneira como a música era, e ainda o é, de tal maneira compulsiva. Na minha adolescência seduziu-me a descoberta do jazz e do rock, bem como uma forte apetência pela invenção. O jazz pelo aspecto da improvisação, e o rock pela pulsação e exuberância.

Encontros imediatos

Mas a audição do piano preparado de John Cage mudou radicalmente a minha personalidade: foi chocante, tive uma reacção paradoxal, foi como um escândalo, uma constatação de "isto não é música", devido especialmente ao formalismo académico a que estive submetido até então, e desencadeou em mim uma curiosidade entusiástica pelo experimentalismo. Abandonei, pela única e provisória vez, o violino e dediquei-me aos teclados, à guitarra e ao baixo.

Aprendizagens

Muito especiais para mim foram os dois anos de ensinamento que recebi do organista Antoine Sibertan-Blanc. O fascínio do órgão, os seus timbres, o controlo dos seus dois teclados e pedaleira, a referência aos automatismos, que viria a projectar-se na minha futura abordagem da música electrónica, a dimensão sonora, o encantamento com o poder daquele instrumento... o orgão da igreja...

Autonomia

Opostamente, senti uma procura desesperante de independência em relação à escrita convencional no pentagrama. Curioso é que toquei rock e jazz separadamente, em contextos isolados, jamais me seduziu o jazz-rock.

EtnoMúsicas

Durante a guerra colonial, em Angola, tive contacto e relações com a música étnica africana e, depois aqui em Portugal, tive fortes aproximações com a música popular, o folclore e a tradição da música portuguesa nas minhas ligações práticas com alguns dos músicos portugueses destas áreas.

Progresso

Contactei várias influências que fui progressivamente assumindo na minha linguagem pessoal, mas adequadas ao meu próprio gosto e à definição do percurso que queria seguir, num inédito paralelismo com certas atitudes que muitos músicos tomavam lá fora. Eu mandava vir livros e discos praticamente inexistentes no mercado nacional. Foi um trabalho particular e de sapa.

Internacionalização

Iniciei então os meus contactos no estrangeiro. A minha concepção estava correcta e adequada a este relacionamento, que passa por músicos e praticantes num universo estético duma enorme abertura. Cada um deles tinha tido trajectos musicais específicos (vindos do jazz, da música clássica, da música experimental, fundamentalmente adeptos da improvisação). Esses músicos teriam estado em situações semelhantes à minha aqui em Portugal, mas nunca se poderá comparar a situação musical/ cultural de Lisboa (anos 60 e 70) com as de Berlim, Nova Iorque ou Paris. Nos anos 80 solidifiquei e depurei a minha posição quanto a esses músicos . A plenitude é uma coisa tão relativa que eu posso enunciar que há "o que fazer", "o que não poderei fazer", "o tempo perdido em fazer certas actividades", mas, fundamentalmente, o inesperado — é no risco que eu jogo;

nunca fui uma pessoa para estabelecer um percurso tecnológico, definido —, a minha música passa sempre por roturas e desvios.

Tecnologia

As mudanças e evoluções tecnológicas que aparecem todos os dias criam situações complicadas e perversas (fenómenos da aprendizagem, da organização ou da programação), mas nunca fomentaram alteração do meu posicionamento estético; haverá alterações ao nível do timbre ou da automatização das estruturas, mas eu considero a tecnologia como uma função de aperfeiçoamento. Como na diferença em fazermos um buraco com uma broca mecânica e um com uma broca electrónica, o desta sai mais perfeito, mais regular.

Extensões electro-acústicas

Por exemplo: uso extensões tecnológicas no violino no sentido de criar um som radicalmente diferente do próprio som acústico deste. Mas não significa que essas ferramentas (gosto de chamar "ferramentas" aos dispositivos tecnológicos, que têm o seu próprio "fascínio" da sofisticação) me dominem ou me alienem da minha acção como violinista.

Violino

Agora cada vez mais, me volto, para o som do violino na sua realidade acústica, sem efeitos, sem alterações. Assim o meu disco "Jerónimos" *foi totalmente gravado sem qualquer intervenção electrónica, recorri apenas ao som natural da reverberação do espaço acústico do Mosteiro dos Jerónimos. Por sinal toco sempre violino acústico quando numa relação com a contrabaixista Joelle Lèandre; o meu último disco em duo com ela,* "Écritures", *é música de câmara acústica.*

Música interactiva

Desta maneira eu uso o violino (na sua sonoridade natural) em confronto com tecnologias electrónicas: música interactiva. Richard Teitelbaum, reconhecido como pioneiro nesta tipologia musical, despertou em mim o interesse pela investigação no domínio da música electronicamente processada. Aceitei o facto de que não tenho tempo para me dedicar ao estudo intensivo da programação computacional, pois isso iria colidir com a minha ocupação a todo o tempo como músico. O próprio Teitelbaum recorre a designers dos seus programas. O que eu faço é adquirir programas desenhados e pensados para

uma função musical específica e altero, de acordo com os meus interesses, esses programas e desvio-os das intenções musicais a que, inicialmente, estavam votados, tal como faço com os regimes de composição convencionais.

Composição

Quando componho para outros intérpretes, uso a partitura clássica, a sua notação comum, como língua franca. Quando esses músicos são também compositores-intérpretes como eu, deixo-lhes grande abertura, e a simbologia é relativa ao que conheço da liberdade individual de cada um deles. Como disse trabalho normalmente com músicos de personalidade muito radical. Desenvolvi em parte uma simbologia própria para a minha notação, mas a relação entre estes elementos (a saber: notação clássica, gráfica, simbólica, computacional, que não é propriamente uma colagem) é que dá este carácter único à minha escrita musical.

Estilo

Na área onde eu trabalho a singularidade musical é muito diferenciada de músico para músico. Eu serei porventura o meu pior e o meu melhor crítico. Mas regulo-me também por comentários de outrem... Considero que tenho um estilo próprio, original (embora este termo seja controverso, não há atitudes musicais sem antecedentes...) — as minhas preocupações estéticas não procuram uma morfologia definida e rígida: procuro assimilar as referências do que oiço, assisto ou leio.

Mas há pontos de influência. O jazz influenciou-me minimamente. A técnica clássica violinística foi a mais decisiva — o meu processo de abordagem do instrumento como violinista é derivativo, parte dessas técnicas padronizadas e convencionais para outros horizontes.

Escrita musical

Para mim é muito importante o grafismo, sempre me fascinou plasticamente o manuscrito de todas as épocas. Quando escrevo música tenho sempre uma perspectiva plástica em relação à folha; procuro um equilíbrio, mas não a considero totalmente plástica já que essa escritura tem de utilizar símbolos já definidos e directamente relacionados com o que será a sua execução musical. Já fiz partituras puramente plásticas que posteriormente coordenei como relativas à notação musical. Mas a notação, quer para música acústica quer electro-acústica, tem de observar os seus específicos usos. Penso que estão a formar-se uma ou várias gramáticas de escritura musical comuns às diversas linguagens musicais individuais ou grupais dentro da área da nova música.

Improvisação

Considero que há músicos que recusam qualquer espécie de estruturação prévia da sua música; que concebem a música como uma acção em tempo real, absoluta improvisação. Pratiquei concerto aberto, sem estipulação, com grandes nomes da nova música.

Mas há cada vez mais na minha acção musical espaço para uma estruturação prévia do que toco. Hoje tornei-me crítico, senão renitente, em relação a esse radicalismo porque quando tocava improvisação total sentia que se andava aos círculos, se voltava ao mesmo. Na improvisação estruturada há uma respiração entre as peças, repensa-se, entre cada uma, novas figuras e há uma empatia para criar texturas definidas entre os improvisadores, estruturas obviamente abertas, nunca rígidas, o que estimula muito mais a criatividade e os pontos de referência mútuos. Tenho, no entanto, sempre, de reflectir sobre a palavra improvisação. Como tu muito bem sabes, sendo músico improvisador e teórico da improvisação, há a linguagem própria de cada instrumento, que funciona por si própria, como uma regra prévia ao seu uso.

Influências

Ler as reflexões sobre música feitas, quer por músicos, quer por musicólogos, é para mim de importância primordial. Nas suas diversas vertentes: crítica, análise e teoria, a literatura sobre música oferece-me uma aprendizagem riquíssima. Interessam-me os processos de fabricação da música, o conceptualismo musical. Há situações como a divulgação televisiva da música — e mesmo que o resultado final seja de todo desinteressante — que observo atentamente: é o caso dos processos de fabrico, o espaço da experiência, da dúvida, das minúcias técnicas. Encantam-me as reflexões subjectivas dos músicos sobre a sua experiência pessoal e, à parte o jornalismo musical, normalmente exterior ao processo da criação musical, o pensamento teórico, os aspectos pragmáticos da análise e as leituras técnico-musicais objectivas. Não concebo a minha praxis musical sem estes suportes teóricos e conceptuais.

Tipologias

Eu sempre fui muito claro, ou tentei ser, e fui crítico em relação a uma situação pós-modernista em que a música surge como suplementar, um apêndice, uma decoração de outras atitudes estéticas. Mas todas as tipologias que pratiquei, como atitude característica da pós-modernidade foram profundamente assumidas por mim. Na verdade, sempre estive mais próximo das tendências da nova música americana: chance music, minimal *e* electronic live. *Também construtores de instrumentos como Harry Partch ou Henry Cowell me motivam. O teatro musical, não sendo incidentalmente americano (Kagel ou Bussotti) estimulou a minha atitude como músico. São experiências de rotura (composição, ritmo, estrutura, textura). Mas a* chance music *e a minimal são a charneira. A nova música improvisada tem para mim um valor enorme, mas é ao nível individual, não de escola, já que cada improvisador é um mundo singular.*

Eu abordei o dodecafonismo nos meus trabalhos (Webern ou Berg) e integrei-o (consciente ou inconscientemente), embora o não possa considerar fulcral. Isto referindo apenas influências estritamente musicais. Outras artes, não apenas pós-modernas, como o cinema, o vídeo, o teatro, a dança, a pintura.

Sociologia

Até aqui falei da psicologia da minha música. Como músico residente em Portugal mas como executante a maior parte das vezes no estrangeiro. Enquanto compositor intérprete tenho por cá muito poucas relações . A minha existência musical aqui depende das encomendas, onde a minha música é funcionalizada e serve determinados propósitos estéticos que são da intenção de quem me faz encomenda (dança, teatro, cinema, etc.). Evidentemente, que por cá há um público sedento de outras músicas, outras experiências musicais, diferente daquela atitude parisiense da presunção de ir apenas a acontecimentos socialmente prestigiantes.

Começando por não haver em Portugal a possibilidade de contacto com um número suficiente de músicos nesta área da Nova Música para criarem um meio musical, resulta daí acentuando isolamento. À partida há logo a dificuldade de impormos algo de diferente frente ao establishment, *é preciso ser perseverante, insistente num projecto quando, como é o meu caso, nos sentimos quase completamente desprotegidos — é extremamente difícil e colocam-se-nos barreiras possíveis, mas que nos podem pôr em dúvida, nos levam a perguntar se vale a pena o nosso esforço: o que tive de mais gratificante nesta minha actividade no estrangeiro é a comprovação de que a minha música estava certa, fazia sentido no panorama internacional, mas ao mesmo tempo é traumatizante este processo taxativo de censura, de recusa, até de desprezo, de que somos vítimas.*

Não existe edição especializada e dedicada a este tipo de música (disco, concerto, espectáculo, TV, rádio, etc.) que é pura e simplesmente ocultada, silenciada ou posta deliberadamente, e de má fé, num segundo plano.

Liberdade

Não se trata apenas de corrupção nas esferas culturais mas precisamente de ignorância. Ignorância mesmo da parte de alguns músicos clássicos contemporâneos que talvez na sua

própria dificuldade em comunicar com o público se agarram a um conceito de História da Música já caduco e se tornam agressivos para com outras perspectivas estéticas e musicais.

Penso, em síntese, que o que se nos propõe é uma questão de liberdade (cultural, social, musical) e que a minha música é uma luta essencial pela liberdade.

(*Jornal de Letras*, 1992)

5.4.2. "Jerónimos"

O CD a solo de Carlos Zíngaro foi editado em França na colecção *in situ*, é uma obra fundamental da Nova Música e um testemunho raro daquele que é sem dúvida o nosso mais importante compositor-intérprete/improvisador. O disco apresenta-se como um painel/colagem de treze temas que receberam títulos poéticos diversos e enunciaremos pelos próprios números da discografia.

Gravados no Mosteiro dos Jerónimos, em 1989 por Joaquim Pinto, os *takes* não sofreram qualquer alteração posterior de estúdio e o som do violino acústico apenas foi magnificado pela reverberação natural existente nos claustros do Mosteiro.

A criação imediata, que é a matéria improvisada, aproxima a música do temperamento do violinista — uma inventiva notavelmente disciplinada e restringida a valiosos comportamentos técnicos nas malhas do virtuosismo. Zíngaro dota com a profundidade os estilos mais ousados do violino pós-moderno entre outros — não servindo estes como faróis ou padrões imitativos, antes como o despoletar de discursos inauditos, numa oscilação de nostalgias incertamente melancólicas.

Uma epifania portentosa da técnica violinística evidencia inesgotavelmente o fragmentarismo conceptual e estético dos signos gestuais (como na *action painting*) — esta acção fenomenal é correlativa à criação plástica do músico — Zíngaro, é um artista de cartoons e banda desenhada, caricaturista e recentemente expôs a sua criatividade pictórica em óleos com a mesma desconstrução semântica. Uma variedade de perversidades e labirintos, elementaridades concretistas, até à revelação unitária duma estranhíssima congruência.

Um poder de elegância agressiva, que distorce as simetrias habituais, um optimismo libertador das obscuridades, pesos e gravitações inexoráveis, suspensos no equilíbrio da sua proposta energética e penetrados duma euforia tenaz — nesta metodologia pós-moderna a aquisição, a análise e a transformação correspondem ao refinamento cultural maneirista do autor.

Por tudo isto a obra de Zíngaro "*Solos*", em disco sobredetermina a crise criativa actual numa reflexão madura e autocontemplativa, numa orientação radical, paixão egocêntrica. O florilégio técnico não é, pois, inventariável já que não aceita a linearidade nem a hierarquia e se afirma num saber soberano e independentista:

Os glissandos e as duplicações (1), *continuum* ou infraestrutura do *drone* (2); os ataques e o jogo de vibrato (3); o mimetismo sublime daquele que é por sinal o emblema do seu estilo (em 4, onde o violino mima as morfologias da flauta japonesa *shakuashi*); o frenesim das texturas agitadas (5); o bordado das notas simples e nítidas (6); os *tremolos* admiráveis (7); a *cadenza* pós-minimalista (8); as fricções e as nuvens de sons (9); a amplitude harmónica e os malabarismos no registo agudo do instrumento (10); as fosforescências tímbricas (11); ou o formalismo etno do pentatonismo árabe (12).

Estas soberbas sínteses acústicas na sua luminosa abismação elevam-nos ao conceito de discrepância, que pelos seus processos paradoxais projecta "*Solos*" para lá da simples diferença ou do rasgo da originalidade de tudo o que é espontâneo, considerando a transgressão como o último termo das intenções formais patentes no disco.

Em "*Solos*", Zíngaro conduz o violino para a evidência poética.

5.5. *Miso Ensemble*

5.5.1. Apresentação dos *Miso*

Os *Miso Ensemble* figuram entre os mais representativos grupos da Nova Música Portuguesa. Compositores-intérpretes com uma filosofia muito própria, uma actividade prolífica, que inclui participações nalguns dos mais importantes eventos de música contemporânea; tendo creditado uma ampla aceitação por parte da crítica, são constituídos por Miguel Azguime (percussões, electrónicas) e Paula Azguime (flautas).

A arte dos *Miso* insere-se no vasto movimento da pós-modernidade onde a música se liga ao teatro, ao vídeo, à informática, ao cinema, à tecnologia electrónica. Uma duplicidade torna especial a configuração dos *Miso Ensemble*: a sua postura estética onde o discurso parte de elementos estruturais que perseverantemente foram desenvolvidos a partir dum estatuto académico (técnicas empíricas e modernistas da composição e da interpretação); a conciliação da erudição e a inovação (alcançada por meios abertos ao expressionismo e ao conceptualismo); as tangentes do irrisório e do teatral.

Os Azguime na sua *performance* pós-moderna pelo critério formal e pela liberdade experimentalista transmitem o empreendimento através duma música insinuante.

5.5.2. Os *Miso* em CD

A reedição do CD "*Miso Ensemble*" apresenta cinco trabalhos distintos e reveladores do estilo destes compositores-intérpretes. 1. "*Constelações*" — flauta e marimba — podendo ser assumido como um estudo abstracto sobre a reverberação — constitui-se de cintilações de superfície: amplos legatos, pregnantes tremolos da flauta, mimetizando-se com uma paisagem percussiva. A existência dum acorde profundo e eficaz da percussão liberta as contingências da improvisação dual. "*Constelações*" é um universo construído no plano duma dissimetria estrutural, flui no domínio do instinto poético. 2. "*Determinante*" — flauta baixo e marimba — um estudo sobre a profundidade — aqui a forma não é um esqueleto ou um esquema, antes o resultado da experiência e da acção. Um carácter confessional privilegia as secretas ramificações rítmicas. Entre a marimba e a flauta estabelece-se um processo palimpsesto na sobreimpressão idealizada dum mesmo gesto/música. 3. "*Deposer la Forêt*" — um estudo sobre a ressonância — para flautas, gongues, crótalos, sinos, címbalos, e *electronic live* (apresentado no disco numa *mixage* final em banda magnética). Os *Miso* relacionam termos antitéticos (acústica/electrónica) numa aliança paradoxal de sons. A vertigem das simetrias e a dialéctica dos elementos melódicos móveis; esta obra é um ser espiritual que se oferece ao deleite e à suculência. 4. "*Mandala*" — solo de xilomarimba — aqui, Miguel Azguime propõe um estudo sobre a elocubração. Moléculas rítmicas desenvoltas, adesão dinâmica de absurdidades aparentes; poética que emana das mãos e se deixa exprimir integralmente numa nova sintaxe que rege os signos, todos os seus signos. Uma peça que exige do intérprete o domínio sinestésico. 5. "*Água ou Maré Nome de Pedra*" — uma composição pós-moderna por excelência, um estudo sobre a metonímia — combinação de sons concretos (água, mós de pedra), flauta, e piccolo, *electronic live* e *collage* de fragmentos de dois discursos verbais (texto de Carlos de Oliveira, declamação de Márcia Breia e logorreia espontânea do moleiro Guilherme Almeida). Projecto de interdisciplinaridade linguística, musical e semântica — aliança do teatro musical, de recuperações dum quotidiano no moínho de pedra, da alusão literária e de elementos musicais; a Natureza retoma o lugar da Música e esta faz-se

apresentar como Natureza. Estranha dialéctica que transmuta os sentidos específicos de cada acção artística.

Esta colecção de cinco trabalhos dos *Miso Ensemble* é um emblema da Nova Música Portuguesa, uma mensagem elegante e críptica.

6

POP/ROCK

6.1. Breve História do *Pop/Rock* em Portugal

6.1.1. Banalidades de Base

A música *pop* em Portugal resulta duma industrialização progressiva da sociedade e referencia o modelo anglo-americano original; desterritorializando um sentido musical nacional pelo seu investimento tecnológico, é descodificadora da própria raiz cultural e formula-se num discurso sintético.

A *pop music* e a sua mais expressiva forma, o *rock*, tem um carácter controverso no nosso panorama musical. Dos músicos e agrupamentos de relevância podemos aferir um alto teor de agressividade publicitária que não esconde uma irreverência superficial, numa tentativa de imitar os valores da *pop* internacional, uma nacionalização do produto.

A sua forma principal é a canção: no fraseado coloca os acentos e altera o ritmo; a qualidade vocal e instrumental natural ou electricamente transformada dá o timbre próprio; a inflexão desliga uma nota da outra; a tensão estabelece o momento do *"pathos"* específico; o repouso anuncia o declínio da emoção. No *rock* o impacto rítmico é contagiante e produz uma forte vibração corporal; as texturas eléctricas dos sons são erotizadas. Na pop a melodia e o ritmo funcionam como um slogan publicitário, produto de entretenimento (vestígio do mercado das *modas massmediatizadas*).

No âmbito da música comercial dos anos 60 despontou uma inflexão *pop* onde a corrente iniciada por José Cid foi campeadora de festivais de música ligeira e descambou num aproveitamento de múltiplas influências dos *blues* e do *music-hall*. Foi oportuna a reedição em CD de "*A Lenda do Quarteto 1111*".

Numa segunda perspectivação, reclama-se do *rock* internacional com os *Chinchilas*, os *Sheiks* (em CD: *"Os Grandes Êxitos dos Sheiks"*); os *Albatroz*, os *Kama-Sutra*, os *Psico*, os *Objectivo*, o *Quinteto Académico*, o *Pentágono* e prossegue até aos *flashes* psicadélicos dos *Tantra*.

Os *Filarmónica Fraude*, os *Conchas*, os *Beatnicks*, os *King Fisher Band, Petrus Castrus* (LP: *"o mestre"*) outras fulgurações da primeira *pop* portuguesa, traçam uma evolução agitada e desconexa através de estilos padronizados, de imitações deliberadamente conotáveis e nacionalizados.

Nomes míticos como Fernando Conde ou Daniel Bacelar animam este período inicial. Paulo de Carvalho seria por excelência e pose o primeiro pop star. Refira-se o CD *"Os Primeiros êxitos de Carlos Mendes e Fernando Tordo"*(1996).

A influência da *pop* como uma moda pesou sobre os *Pesquisa*, depois *Táxi*, e consolidou-se no profissionalismo das actuações *mainstream* e impositivas dos *UHF* ou dos *Arte & Ofício*, onde pontificaram músicos, com bom recorte técnico.

Nos primeiros anos da década de 70, desfilam os melhores instrumentistas do *rock* como o fenomenal guitarrista Filipe Mendes, Pedro Taveira, Zé Nabo, ainda hoje em acção, Zé da Cadela, Pipas, etc.

Os grupos *Roxigénio*, *Tantra*, *Arte & Ofício* ou *Trabalhadores* do *Comércio* (em CD: *"O Melhor dos TC"*), aspiram ao estatuto das grandes bandas com certa preocupação no arranjo e composições musicais, mas num enredo eventualmente *kitsch*.

Os *UHF*, cantando em português, são, por excelência, um grupo *mainstream*; quer dizer, que explora o estereótipo e o classicismo do rock anglo-saxónico, mas os extrapolou para um contexto sócio-político e poético exclusivamente português, nos anos 80, com António Manuel Ribeiro, um dos pioneiros do *rock* cantado em português.

António Pinho Vargas foi colaborador privilegiado, em determinado período da sua carreira, dos grupos *Arte & Ofício*, anos 70, também com *Zanarp*, *JáFumega*, Rui Veloso e no projecto "*Estrada da Luz*" de Rão Kyao.

O controverso fenómeno de Rui Veloso, cuja música se apoia nos *rhythm-and-blues* proclama em "*Ar de Rock*" o surto da estética do "*rock português*" donde iria sair todo o tipo de rótulos *pop* sob o epíteto de "música moderna portuguesa".

Nos meados de 80, o artista *pop* Rui Veloso tornou-se ambiguamente o ídolo do *pop/rock* português; multiplica-se em acções nos proscénios pop/rock e da música de variedades e subliminarmente com doses de tecnicismo e projecção ampliada pelos *media* e pelo poder político cultural.

Rui Veloso viria a tocar em concertos com B. B. King, na qualidade de melhor "bluesman" português e como guitarrista prestigiado. Durante a carreira da *Banda de Rui Veloso* tocaram sob sua liderança alguns dos bons músicos do *métier* e podemos realçar a sua estreita relação com o letrista Carlos Tê.

Numa variedade entre o *jazz-rock* e a música pop da moda, surgiram o *Anangaranga*, os *Artes & Ofício*, os *Go Graal Blues Band* e os *JáFumega*.

Rão Kyao, figura cimeira do jazz português nos anos 70, optou ulteriormente por uma via *pop* de compromisso entre semiologias da *world music*, da *new age* e da música ligeira como flautista e compositor. Paulo de Carvalho, cantor crooner consagrou-se neste estilo ligeiro em *"Alma"* com uma *Orquestra Sinfónica de Londres*.

Certa perda de identidade do *rock* português e a consequente consolidação da "música moderna portuguesa" deve-se a um reforço comercial perpetrado pelas planificações editoriais. Morfologicamente insiste-se sobre a invenção primária dum tema melódico sobre estruturas rítmicas binárias e na fórmula A-B-A (tema-desenvolvimento-tema). Esta estiolação da aventura criativa conduziu ao tema forma *clip* e de pequena duração, contrariamente à tendência expressa nos 27 minutos de "*Avarias*", 1982, dos GNR.

Desde os anos 80, a ideologia dominante na "*música moderna portuguesa*" dessacralizou a especialidade dos bateristas, afogou os sopros e os teclados no regime dos arranjos; os guitarristas solo deixaram a sua função de primeiro plano; cada vez mais distantes da poesia, os letristas são apenas inventores de *slogans* publicitários em *feed-back* sócio-musical ou celebram traumatismos sentimentais. A produção como arte sucumbiu à tecnocracia dos estúdios, despiu-se dos conceptualismos, do risco do experimental. A actuação pública mediatizada na TV e nos *vídeo-clips*, enferma de tantas mesuras do *playback*, tornou-se uma simples extrapolação de carismas e modas pré-fabricadas internacionalmente. Sobretudo certa "música moderna portuguesa" está subserviente das estruturas capitalistas empresariais e conivente com a política doméstica do senso comum e do efémero. Nos anos 90 dá-se a inflação dos manipuladores de sampler e gira-discos, numa moda ressacada; também um revivalismo rap/funky onde Pedro Abrunhosa é emblemático, figura cimeira dos anos 90.

Opostamente, um outro *pop/rock* anti-social, ferido pelo conflito de gerações, psicótico, move-se nas margens desta estética.

Os *Croix Sainte*, os *Pop Dell'Arte*, os *Ena Pá 2000*, são uma lado *off* do panorama. A música pop híbrida de cores africanas, especialmente criada

pelos imigrantes lusófonos assumiu-se no panorama, anos 90. A contestação das formas esterotipadas e da periodicidade mecânica dos ritmos, a irreverência da personalidade artística são signos dum sector que reinveste sintagmas das músicas concreta, electro-acústica, minimal e podemos genericamente apelidar de "*pop experimental*".

De forma alguma os discos editados fazem total justiça aos grandes e melhores grupos de *rock* português — muito menos os vídeo-clips — *em concerto o rock vive, metamorfoseia-se, torna-se magnético e carismático e o verdadeiro público, uma enorme franja dos jovens consumidores arrebatada pela propaganda mediática, vibra na presença ao vivo dos seus ídolos.*

6.1.2. Pós 25 de Abril

Progressivamente e após o 25 de Abril, vários focos de hibridações entre o *pop/rock* nacional e a música popular portuguesa estiolaram a veracidade desta e descaracterizaram as fenomenologias electrizantes daquele; normalmente declinando para âmbitos da música ligeira, prioritariamente protegida na TV e nos media em geral.

Nos fins de 70 surgem grupos que integram músicos profissionais, tecnicistas que procuram outra linha da "música moderna portuguesa" com contaminações superficiais da música tradicional (*música popular portuguesa*) que Zeca Afonso, Carlos Paredes, Fausto ou Sérgio Godinho teriam levantado triunfalmente.

A *Banda do Casaco*, animada por Nuno Rodrigues, António Pinho, Né Ladeiras, Zíngaro, e.a., foi, por excelência, um grupo "mainstream" da *pop* portuguesa de qualidade. (CD: *"No Jardim da Celeste"*).

Luís Cília tergiversou a sua posição na música popular portuguesa para enredos musicais multi-estilísticos de cariz *pop*.

Fernando Girão, (aliás *Very Nice*, aliás "*o Índio*"), é um *showman* contagiante e de estilo polifacetado (CD "*Outros Fados*"). Manuel Cardoso (aliás, Frodo) ensaia várias tipologias e formas de comunicação.

Dobrada a década de 70, o rock ganha foros de primazia no mundo do comércio e do empresariado e começa a interessar verdadeiramente as firmas discográficas multinacionais. "*Cavalos de Corrida*" (*UHF*) e "*Chico Fininho*" (*Rui Veloso*) marcam a alvorada do crismado "*rock português*", melhor dito: *cantado em Português.*

A *Banda do Casaco*, *Salada de Frutas* e, posteriormente, no mesmo mosaico tipológico os epigonais *Trovante*, os *Sétima Legião*, os *Resistência* (*"Mano a Mano"*), os *Sitiados*, Rodrigo Leão, *Quinta do Bill ("Sem Rumo")*, Joaquim d'Azurém, Luís Represas, e com aparência pós-moderna os *Madredeus*.

O *punk rock* (transição 1970-80) conheceu uma expressão irreverente mas de fácil recuperação nos *Aqui Del Rock*, nos *Faíscas* nos *Crise Total* — um episódio que iria ser continuado num regime mais radical no pós-*punk/metal* dos fins da década de 80, como adiante veremos.

6.1.3. Anos 80 e Depois

Em 1982 (Vilar de Mouros), os *GNR* e os *Heróis do Mar* eram nomes cimeiros. Por sinal iriam também ser os mais destacados e comprometidos com a revisão comercial do estatuto do *rock*, singrando em equívocos estilísticos *pop*/música de variedades. O melhor dos *Heróis do Mar* foi reeditado em dois CD's: "*Vol. 1*" e "*Vol. 2*" (de 1981 a 1984).

António Variações concilia a *pop* com uma vertente verídica da música popular. Os seus conceitos gongóricos e *kitsch* de *performer* tornaram-no uma das mais carismáticas e saudosas figuras da *pop* nacional. Obras suas relevantes são "*Anjo da Guarda*" e "*Dar e Receber*". Na pop portuguesa no feminino, entre a ambição comercial e um estilismo à *la mode* são notórias as intervenções de Lena d'Água, Adelaide Ferreira, Manuela Moura Guedes, Gabriela Shaft, Lara Li, Né Ladeiras, Ana Deus, Anamar, Anabela Duarte, Xana, Dulce Pontes, (que interpretou Ennio Morricone) e sobretudo Teresa Salgueiro, esta última revelando-se numa concepção tímbrica e melódica ao nível das artistas populares internacionais com maior êxito.

Rui Reininho, vindo da música improvisada experimental revolucionou no início dos 80 a *performance* e a poesia na cena do *rock* português, sendo por excelência a principal senão a única vedeta *glam*, até ser destronado pelo meteórico Pedro Abrunhosa, anos 90.

O *rock FM*, compromisso entre a *pop* e as variedades, marca definitivamente, como um estigma, o *rock* português dos anos 80.

Os *Xutos e Pontapés* (ex: *"Direito ao Deserto"*), os *Rádio Macau* (*"O Rapaz do Trapézio Voador"*), os *GNR*, ou os *Delfins* são controvérsias entre o mercantilismo e a pretensão vedetística, dominando vigorosamente os media em ofensivas publicitárias, de grande impacte social.

Em contrapartida, especialmente com os *GNR* e os *Heróis do Mar*, verificaram-se critérios poéticos, na *performance*, na originalidade cénica. "*Num Filme Sempre Pop*" (compilação de 1994) dos *Ban*, é um exemplo curricular da acção propagandística eficiente duma banda oficiosa.

O *rock* dos anos 80 afirma-se nos progressos tecnológicos de espectáculo (*vari-lights*, vídeo, luminotecnia informatizada, *laser*, multimedia, etc.), mas, sobretudo, na capacidade de magnetizar o grande e indiferenciado público jovem.

Um drama tecnocrático marca as criações dos solistas electrónicos de teclado (Quico, Tó Neto, Carlos Maria Trindade, Nuno Canavarro) ou de sopro (Naná Sousa Dias e Rui Azul) num estilo multifacetado no conceito estético.

Pedro Ayres Magalhães que se iniciara numa *pop* transversal com o *Corpo Diplomático*, os *Faíscas* e os *Heróis do Mar* (estes de tonalidade nacionalista) progrediu num contexto apropriador da Nova Música e, como imaginativo poeta pop e instrumentista, compositor habilidoso, tornou-se a figura central da "música moderna portuguesa" com a formação dos *Resistência* ("*Palavras do Vento*") e dos *Madredeus* ("*Existir*") – tocando sempre com músicos de teor técnico profissionalizado.

Os *Madredeus*, caucionados pela ideologia dominante, viriam, nos anos 90, a tornar-se o mais destacado agrupamento da música popular portuguesa – numa estética pós-modernista condimentada de elementos tradicionais, classicistas e ligeiros. Na sua projecção internacional serve convenientemente o gosto estereotipado da classe média, (v. *"Ainda"*, 1996), mas a sua performance é de excepcional qualidade pop e está a par dos estilos de composição e arranjo actualizados internacionais, com aspirações classicistas. A canção pop *"O pastor"* de Ayres Magalhães, entre tantas outras suas invenções temáticas, mereceu diversas versões nacionais e internacionais.

Depois de "*Portugal na CEE*"e *"Sê um GNR"* (1979), e do monumental trabalho "*Avarias*", Vítor Rua manteve-se no *pop/ rock* como franco atirador. O seu *Pipocas Show*, 1977, com os "*Objectos Perdidos*" marca um ponto radical na provocação. "*Mimi Tão Pequena e Tão Suja*", sob o nome de *Pós-GNR*, 1991, tem um traçado pós-modernista e um propósito experimentalista. Editou *"Clássicos GNR"* (1991). Estas incursões são prosperidades do vício – Rua, o guitarrista e o produtor, é um caso particular de invenção.

Os *GNR* do Rui Reininho ultrapassaram a década de 80 consagrados pelos *media* e pelo público como um supergrupo. As actuações espectaculares do Reininho angariaram uma grande popularidade. Obras com elevado carisma são "*Psicopátria*", *"Valsa dos Detectives"*, *"Dunas"* e "*Pós Modernos*".

Durante uma década os *GNR* magnetizaram o mundo português do pop/rock pelo conceito espectacular, pela pose poética, pela ironia e pelo

arrebatamento performativo do Reininho – nos anos 90 declinaram para o estereótipo das bandas ditas *FM*.

Desde os *GNR* com "*Avarias*", projecto de Rua e Reininho, que se tem procurado revitalizar noções de *art rock*: a colagem de estratos melódico-rítmicos, a revitalização da *performance art*, a reconsideração da importância do solista e do instrumentista, a implantação dissimétrica do texto, a adopção progressiva de polirritmias e o desenho melódico modal que se liberta dum diatonismo primário comungado pelos cantores de variedades.

O veterano pianista e cantor Jorge Palma apresenta-se num contexto mainstream (ex: *"Só"*). Paulo Gonzo em *"My Best"* oscila entre a canção ligeira e os fervores do rock; Paulo Bragança (anos 90) retoma a féerie de Variações numa modernização do fado.

Algumas intensidades impregnadas dum sentido contestatário e o espírito de *performance* mais actualizado são dignos de menção: como serão os *Street Kids*, depois os extrovertidos *Mler If Dada*; no arrebatamento satírico dos *Pop Dell'Arte*; na aventura solipsista de Vítor Rua; na virulência dos *Mão Morta*.

Em certas situações, procurou-se a irreverência técnica nos *Xutos, Rádio Macau, GNR, Mão Morta*, etc. Os *Xutos* são exemplares: o seu melhor estilo oscila entre a loucura e uma acção insólita *hard rock*, com brutal projecção em concerto nos temas mais electrizantes. Obras mais significativas em CD: dos *Xutos e Pontapés* ("*Circo de Feras*" e "*Ao Vivo*"); dos *Rádio Macau* ("*A Marca Amarela*") ou "*O Melhor dos Peste & Sida*"; dos *Mão Morta* (*"Vénus em Chamas"*). O melhor dos *Delfins* está na obra licorosa *"A Caminho da Felicidade"*;

João Peste propõe a vanguarda dum situacionismo que se revolta contra a integração do *rock* no mundo da mercadoria e da propaganda musicais e avançou para contextos duma poesia visionária e para o experimental como signos da verosimilhança. Discos gloriosos: "*Free Pop*", (1987), "*Querelle*" (1987), "*Acid*" (1989), "*Arriba Avanti*" (1991), "*Ready Made*" (1993), *"Sex Symbol"* (1996).

Os *Croix Sainte* na segunda metade dos anos 80 trabalharam situações cénicas num privilégio *off*. O movimento centrado na editora independente *Ama Romanta* prosseguiu este projecto da marginália. *Essa Entente, Santa Maria Gasolina em Teu Ventre, PSP, Linha Geral, Mão Morta, Censurados, Mata Ratos, Acidoxi Bordel*, bem como revelações instrumentais da *pop* (Sei Miguel, Nuno Canavarro, Rebelo) concretizam várias frentes duma aparentemente subversiva. Os *Ena Pá 2000* serão o melhor exemplo, "*Acid*" dos *Pop Dell'Arte* é a obra prima.

Bernardo Devlin surgiu nos anos 90 como vocalista revelação do *art rock*, esteticamente advertido (CD "*World, Freehold*"), obra ensimesmada, canção marginal e elocubratória, vanguardista.

Nuno Rebelo, numa actividade eticamente moderada, e como figura mais activa da *pop* experimental, abriu novas perspectivas à *techno pop/ noise* nos *Street Kids*, criou os *Mler If Dada*, uma das mais importantes bandas dos 80, ao lado de Pedro d'Orey e depois envolvido com a espectacularidade de Anabela Duarte numa estética de linhagem *new wave*. Em 1990 criou (com Curado e Pedroso) os *Plopoplot Pot* sob os auspícios estilísticos da *New Music;* revelou-se também em música de computador em duo com João Peste e a solo.

Rui Veloso persistiu num projecto mainstream basculando para as variedades (ex: *"Mingus e os Samurais"* e *"Fora de Moda"*).

Adolfo Luxúria Canibal lacerava-se em concerto e Farinha (*Ocaso Épico*) actua em *performances* explosivas de *non sense* e humor cáustico.

O ímpeto de certas invenções iniciais (como nos casos dos *Xutos* ou dos *Mão Morta*), quebrou-se, e o rasgo subversivo declinou; um processo aliás típico em todo o *rock* dominante dos anos 80. Filipe Mendes regressou em 1990 do Brasil e reafirmou o seu estilo incontornável na guitarra eléctrica, de influência hendrixiana, retrospectivo; (O show "Phil Mendrix e os demónios do rock").

O movimento *pós-punk/ metal* ligou-se aos sucedâneos do *heavy metal* e originou casos bizarros e incomuns na atitude espectacular referíveis ao *trash metal* (*Ku de Judas, Peste & Sida, Censurados*), ao "*hardcore*" (*"Bastardos do Cardeal*), *Mata Ratos,* e num âmbito musicalmente mais significativo nos *Joker* (*"EGG Nightmare"*, 1994) ou nos *Tarântula* (ex: "*Tarântula III*", 1994). Os *Blind Zero ("Trigger, 1995)* tentaram uma investida vigorosa, vulgata dos *Pearl Jam).*

Os *Ena Pá 2000* instiram até 1996, na prevaricação, na irracionalidade, na ironia, na morigeração dos maus costumes, des-construção da iconografia pop nacional, de forma espalhafatosa, simpática. (ex.: *"És Muita Linda"* e colectânea *"Projecto"* de 1984-92).

A sátira, a performarte, o mainstream, a colagem, marcam a música dos *"Repórter Estrábico"* de José Ferrão. Os *Coty Cream* em *"Música Comercial"*, tecem um patchwork (1996).

Artistas do *death metal* (rock radical) são os *Sacred Sin* ("*eye m good*"). Os *Três Tristes Tigres* (de Regina Guimarães, Alexandre Soares e Ana Deus) editaram o insinuante *"Guia Espiritual"*, autoapodado de *"zapping musical"*, 1996.

António Emiliano tornou-se, num contexto *pop*, uma das figuras exponenciais da música funcional e inter-arte. Assim consagrou-se em diversas acções musicais para dança, teatro, cinema. "*Gavoreth*" é uma relevante edição multimedia e inter-arte (CD, dança, vídeo) – uma conexão entre o neo-romantismo, a *new age* e o *fait divers*; relacionou-se com os mais representativos coreógrafos, encenadores e cineastas do pós-modernismo português.

O mundo dos *samplers* (instrumento de recolha de amostras sonoras e de objectos musicais concretistas) conquistou inexoravelmente a pop nacional desde os *Pop Dell'Arte* até aos *LX-90* de Pregal da Cunha – tornou-se, porém, um maneirismo da moda, levado à usura das músicas funcionalizadas e lançado no jet set local da dança, do teatro, do cinema, do vídeo, spots publicitários, jingles, decorações sonoras de espaços oficiais ou mundanos, desfiles de moda, etc... (ex.: Cília ou Rebelo).

Como solistas paradigmáticos podemos citar: na guitarra solo: Pipas, Alexandre Soares, Renato Gomes, Serjão, Magu, Flak, Jorge Ferraz, Pedro Alçada, Rui Padinha, José Ferrão, Zézé Garcia, Moz Carrapa, Armindo Neves, Joel Xavier...; na guitarra baixo: Zé Nabo, Gino, Rui Fadigas, Rui Lacerda, Yuri Daniel, Pedro Alvim, Zé Pedro Moura...; nos teclados Juca, José Cid, Quico, Ricardo Camacho, Luís Pedro Fonseca, Renato Junior, André Sarbib...; na bateria: Pedro Taveira, Luís Desirat, Álvaro Azevedo, Luís San Payo, Emanuel Ramalho, José Salgueiro, Bruno Pedroso, Alex Frazão...; nos sopros: José Pedro Lorena, Jorge Reis, Paulo Curado, Marco Franco...; vocalistas: Tó Zé Brito, Paulo de Carvalho, António Garcês, B. Devlin, Tim, Fernando Conde, Dr. Puto, Pedro d'Orey, Alagoa, André Louro d'Almeida, Veludo 038, João Aguardela, Tóni Moura...; Zé Pedro, dos *Xutos*, ou Miguel Ângelo dos *Delfins*, de carisma etário.

Desde o fim da década de 60 com o *Duo Ouro Negro*, a Dany Silva até aos actuais *Kussondolola* uma música étnica híbrida e oficiosa, identifica a presença da imigração africana lusófona na pop portuguesa. Por seu turno, *Travadinha*, Paulinho Vieira, Luís Morais, Bana, os *Tubarões* ou Cesária Évora gozaram dum culto vivo no público da pop.

Uma produção informalista, *noisy*, e de carácter abstracto marcou certos arrivismos da *pop* experimental, casos, entre outros, de *D. W. Art*, de António Duarte, dos *Osso Exótico* de David Maranha e Bernardo Devlin, *Tina e os Top Ten* (CD: *"Super cool/ Big Stuff"*, 1994), *Vitriol*, *Lucretia Divina*, Miguel Santos, *Lulu Blind, Nihil Aut Mors, More República Masonica* (CD: *"More, More, More")*, etc.

Rodrigo Leão insere-se num movimento internacional revivalista do canto medieval projectado para um mundo fictício da instrumentação electrónica. Um êxito garantido pela moda (*Vozes Búlgaras, New Age*) editou, com o seu grupo *Vox Ensemble*, *"Mysterium"* aparentemente cantado em latim (1993) e *"Ave Mundi Luminar"* (1995) — onde uma espiritualidade artificiosa anima o misticismo eléctrico e comercial, numa estereotipada execução tecnológica, dissimulada sensibilidade e de composição insolvente.

Uma combinação espectacular do *funky*, do *acid jazz*, do *jazz-rock* e da ligeira, alcandorou meteoricamente os *Bandemónio* de Pedro Abrunhosa, 1994, saciando a lacuna enorme de vivacidade ás massas do público e ás ideologias da crítica especializada. Alguma qualidade musical e certa astúcia intelectual extrovertida serviram estes propósitos (CD "*Viagens*").

Pedro Abrunhosa celebrizou-se, neste meio, ao tocar ao vivo junto ao músico de *blues* Maceo Parker.

Abrunhosa aliou inicialmente a verbalidade de Quim Barreiros, à indumentária kitsch de António Variações, à virilidade do Jazz Funky e à loquacidade do rap. Política e estrategicamente assumiu atitudes de impertinência contra a genuflexão do vedetismo pop/rock ao regime da publicidade, e do neo-nacional cançonetismo.

Abrunhosa, todavia, ligado a uma multinacional, surgiu como uma tendência inversora deste status, era essa a sua primeira intenção. Pelo exotismo, a máscara, o intervencionismo, a ritualização de gestos carismáticos. Abrunhosa tornou-se o *ícone* da música portuguesa dos anos 90.

Rodeando-se de instrumentistas profissionais competentes que se formaram na *Escola de Jazz do Porto* (especialmente o arranjador e produtor Mário Barreiros), Pedro Abrunhosa, como um cometa, tornou-se a figura mediática de primeiro plano — musicalmente reivindicou certa qualidade no pop/rock e locupletou o desejo de genuínidade do público vitimado pelas redundância da propaganda e da incompetência musical.

A edição de *"F"* (o *f* tem conotação erótica) é uma panaceia massmediática. O seu discurso singular, que não deixa de ser revivalista, é caracterizado pela ambiguidade, a justaposição de elementos jazzísticos, fraseológicos e reclama-se da ironia. Os seus intentos musicais inflectem progressivamente para espectacularidade. Os *Clan* do baixista Helder Gonçalves são uma sequela dos *Bandemónio*.

A vocalização *"toast"*, contestatária, sobre ritmos pulsados caracteriza a arte dos músicos de *rap* portugueses, com bom exemplo no *General D*

("Pé no Tchôn Karapinha ao Céu") 1995; o CD *"Rapública"* é uma antologia dos notáveis do *Rap*, um *must*.

Uma forte e cadenciada marcação rítmica (caixa de ritmos e baixo), poética insistentemente rimada, leva o epíteto de *"hip hop"*, — dissimulando uma transcrição artificialmente instrumental. Os DJ's Poss A.C., A Paul, Yen Sung, o MC (mestre de cerimónia) dos *Family*, de Melo D. são relevantes. Os *DaWeasel* (*"Dar-se com Alma"*, 1995), podem ser considerados um movimento de músicos hip hop - baixa tecnologia, catálise para a dança.

Mas é no banco de ensaios das discotecas que todos proliferam como promessas, até à euforia das festas *rave*.

As minorias étnicas imigradas em Portugal sempre manifestaram a afirmação das suas raízes musicais.

Essas culturas étnicas, lusófonas especialmente, foram e são uma chave para a performance da canção popular — miscigenizações da música autóctone com as tipologias que provêm da diáspora (samba, calipso, bossa nova, tango, morna, merengue, etc...) titilando espectacularmente os seus ritmos e discursos. A exclusão social por parte duma cultura local dominante e tradicionalista leva-os a cultivar e superar um discurso de tipologias adquiridas em segunda mão, caracterizado pela contestação, o humor, a simbiose, a luta contra o racismo e as suas várias formas de segregação. (ex: projecto etnoinstrumental dos *Boomerang*).

Nos anos 90 os produtos da música de dança tribal entre nós aparentada com o rap, o hip hop, ou o acid jazz, o jungle, etc...; estão envolvidos com as tecnologias que os produzem: *record decks*, (mesas para discos de vinilo ou compactos) dos DJ's, rádios portáteis no *Rap*; com graves persuasivos, *scratching* (ruídos) ou em, ruas, garagens, estúdios, pavilhões, sobretudo nas discotecas.

Os *disc jockeys, DJ's* (de qualquer raça), criaram uma música substancial (os principais, DJ's usam discos editados de black music, do funky, do jazz modernista — entre eles tornaram-se recenseáveis: Pedro Passos (CD: *"Ithaka"*, evocativo de Trip hop); o DJ Johnny (fusão) Alex Fx (jungle); o DJ Tó Pereira (aliás, DJ Vibe) Rui Vargas, os "iniciados" *Cool Hip Noise* (talvez acid/ hip hop). Os *Underground Sounds of Lisbon* exercitam-se num tipo de música aproximada do techno/house. São músicos de dança popular, duma nova forma colectiva e coreográfica.

O processo está em ampla aceleração técnica e estética, a par da flutuante integração do imigrante e das suas famílias, da retroacção na cultura sincrética portuguesa — criando um ramo da nova pop

portuguesa, com projecção imprevisível numa arte multi-racial, de intenção *world music* (música do mundo).

6.1.4 Fait Divers

Numa situação conceptual, "C*tu Telectu*" com a vertente *rock* representada no *line up* por Vítor Rua e Tóli dos *GNR* apareceu em 1982, pop experimental polimórfica; projecto ocasionalmente prosseguido por *Telectu* em "*Evil Metal*" (com *Elliott Sharp*, Área Total, 1993 e 1995) e em encontros com Filipe Mendes (1994) ou Cutler.

Miguel Graça Moura, que iniciou a sua vistosa carreira como solista de *"moog"* no pop/rock na viragem dos anos 60-70, apresentou a *Orquestra Metropolitana de Lisboa* numa experiência de fusão com os *Xutos* (1994).

Dois casos excepcionais: Ana da Silva fundou no início dos 80 em Londres, com Charles Hayward, baterista exponencial, a banda *Raincoats* que seria então um dos agrupamentos mais importantes da *new wave*.

Nuno Bettencourt, açoriano, foi o *designer* dum modelo de guitarra eléctrica "washburn"; sediado na Califórnia, trabalha com o grupo *Extreme*.

Sector musical o mais fortemente capitalizado o *pop/rock* é dispendioso e necessita vultuosos investimentos para a sua concretização. O megaconcerto tornou-se o super-espectáculo dependente da propaganda dos media, das instituições.

Uma vida *underground* (como a do pós-*punk/metal*) ou a pop electrónica para dança tribal, fervilha nas criações minoritárias mais radicais, por todo o país.

A ida dos *GNR* do Reininho a "Alvalade" em 1992, abriu uma nova era do auditório, mas ainda sem notória repercussão além fronteiras, o que será um estágio próximo dependente da elevação das qualidade e originalidade musicais e espectaculares. Na década de 90 o markting entorpeceu o desenvolvimento cultural num fluxo de humor obtuso alcunhado de *música pimba*.

Em contrapartida um escol de divulgadores e críticos (com publicações já cimentadas) tem nos *mass media* (TV, rádio, imprensa) garantido o progresso do *pop/rock* em Portugal – desde os anos 70 vieram a público importantes edições mediatizadas em contextos controversos, mas activos nas divulgação e crítica.

António Duarte escreveu uma História do Rock em Portugal, 1983. Este livro "*Arte Eléctrica de Ser Português*" pela observação dos factos é a

extroversão organizada do jornalismo musical e uma recensão a mais útil – aí desfilam os textos de articulistas do *pop/rock* que impuseram um discurso *puzzle* apropriado ao carácter efémero e à agressividade publicitária das modas musicais. Jorge Lima Barreto observou em "*Rock/Trip*" (1975), "*Rock & Droga*" (1982), "*Droga de Rock*!" (1984), alguns aspectos do "*pop/rock*" em Portugal, agora coligidos em "*Rock/Pop Off*" (1996), no prelo para a Hugin.

Miguel Esteves Cardoso editou (1982) "*Escrítica Pop*" onde considerou alguns significados ideológicos da pop nacional; trabalho metafórico, comunicativo, mundanário, com sequela estilística numa parte do jornalismo musical.

Dada a extensa e excessiva edição de textos, rúbricas e intervenções mediáticas do jornalismo musical seria impensavel enumerar ou enunciar convenientemente os seus autores. A capilaridade entre o pop/rock, o jazz, a *mpp*, a dita *world music*, a ligeira e "outras músicas" reflectiu-se nesta musicografia parafrástica recente, a qual abordou as tipologias de massas *lato sensu* e o pop/rock. Manuel Falcão, também um implementador cultural, João Gobern, António Pires, Rui Monteiro, Pedro Rolo Duarte são exemplos de divulgação sincrética. O programa *"outras músicas"*, na RTP, de José Duarte, anos 90, realizava-se num campo heterogéneo, explícita abertura dum divulgador do jazz à diversidade musical.

O *Blitz*, semanário desde 1984, é um paradigma. Outras publicações como *Memória do Elefante*, *Rockweek*, *Musicalíssimo*, *Mundo da Canção*, *Música & Som*, *Comércio do Funchal*, *Se7e*, *LP*, *MIT*, *Ritual*, *JL*, *Visão*, promoveram o *pop/rock* nacional – não podendo deixar de realçar as mais diversas rubricas ou separatas dos principais jornais periódicos (o *"pop/rock"* do "Público" serve de exemplo), bem como uma volumosa edição de documentos televisivos (ex.: "*Pop Off*" da RTP) e radiofónicos (ex.: *"Rolls Rock"* de António Sérgio - Rádio Comercial).

Luís Maio ("*Afectivamente*" sobre os *GNR*, 1988); Ana Cristina Ferrão (*"Conta-me histórias"*, sobre os *Xutos*, 1995) e Jorge Pires (*"Um futuro maior"*, sobre os *Madredeus*, 1996) editaram biografias de cariz literário/jornalístico. Luís Pinheiro de Almeida organizou uma vulgata (diccionário de nomes das músicas de massas e ligeira com versões em livro e CD Rom; título eventual " *O Grande Livro da Música Ligeira Portuguesa*", no prelo, 1996).

Muitos acontecimentos embora sem regularidade foram mostras extraordinárias do *pop/rock* português – mas Vilar de Mouros (1972 e 1982) mantém-se como o certame mais glorioso nesta pequena História.

Todos poderão ter passado nas "Festas do Avante!e de *Lisboa,* no *Ritz Club*, mas o "Rock Rendez-vous", em Lisboa, foi, nos anos 80, a sua catedral; o bar "Johnny Guitar" recebeu, nas suas noites, vigorosas apresentações (desde os finais de 80), editando, em CD, actuações ao vivo no local.

Uma História pequena mas plena do significado: da conquista da *pop* e do *rock* portugueses dum lugar na História da Música Portuguesa.

6.2. A Palavra Portuguesa no *Rock*

6.2.1. A poética dos *UHF*

O disco veícula a poesia – vamos assumir a plenitude deste pensamento. Já dizia, controversamente, António Manuel Ribeiro: "os poetas do século XX não escrevem livros".

Este texto vem corresponder a uma necessidade de analisar a poética do *rock* português.

J. J. Rousseau foi timorato defensor da palavra na música; Brecht proclama o valor do poema épico que nos coloca na dialéctica do quotidiano como matéria literária duma verdade vivida; William Burroughs deu-nos uma liberdade lírica total e correlativa a qualquer tipo de música.

O *rock* é a poesia mais a amplificação. O *rock* dos *UHF*, como todo o *rock* português, é epigonal do anglo-saxónico, um *rock mainstream*, variedade das morfologias da moda, no ponto de vista musical.

O portuguesismo existe na letra, no poema que se envolve electricamente com a música.

Exclusivamente a título de exemplo vamos estudar os *UHF*; o que há de comum no seu discurso para chegar ao conceito global de "*poética do rock português*".

Obras dos *UHF*: "*À Flor da Pele*" (FP), "*Estou de Passagem*" (EDP), "*Persona Non Grata*" (PNG) e "*Ares e Bares de Fronteira*" (ABF). É deste material, música e letras que partiremos para a prospecção da "poética no *rock* português".

6.2.2. Poética do *rock*

6.2.2.1. Lírica

Vamos iniciar uma análise estritamente estruturalista definindo a poesia lírica como uma poesia em si sem querer dizer mais nada que a própria musicalidade da palavra.

Os poemas de António Manuel Ribeiro servem canções de *rock*, ou vice-versa. São poemas curtos, de poucas palavras, frases breves. Todos em português.

A exaltação rítmica (típica do *rock*) exige adaptações fonéticas e gramaticais. O metro e o ritmo surgem em simultâneo nas frases (caso quase generalizado na aparência formal). Por vezes abandona o efeito imediato da música e enfaticamente oferece só o poema ("*Estou de Passagem*").

O poema inspira o clima musical e a linguagem, que recria os mesmos acordes tantas vezes ensaiados ou executados em público ("*Eu Sei Recomeçar*").

Há altos e baixos no humor ("*Modelo Fotográfico*") até à desintegração do eu ("*Agarra-me o Juízo*"), que a violência musical dissolve/arrebata numa contradição formal.

O amor não é metaforizado: é a explosão patológica, quer masoquista ("*Agarra-me o Juízo*"), quer sádica ("*Chamem-me Narciso*"), tudo exprimindo a profundidade do sentimento. Recorre-se a técnicas de dicção (vejamos algumas delas concretamente):

A abreviação de sílabas (em "*Agarra-me o Juízo*" o sintetizador, quase "neo-romântico", obriga a abreviar a dicção).

É, por isso mesmo, uma poética tingida de existencialismo: "*Ébrios pela Vida*", (FP), "*Agarra-me o Juízo*" (PNG).

O político é explícito em "*Notícias de El Salvador*" (EDP).

Nomeia lábios, o vermelho, boca, carne sexualizada, mulheres, o corpo, a obscenidade ("*Filha da Puta da Vida*"), os copos, o álcool, a droga (Morrison, Dury), o suicídio ("*Fim de Vida*"), o "*Modelo Fotográfico*" que é de papel.

É marialva, machista, deliquescente: uma frase belíssima em contraponto: "trocam-se beijos nessa mesa de homens" ("*Noites Lisboetas*") (EDP).

É de Almada, do Portugal urbano; é nossa.

6.2.2.2. Dramática

O *rock* fez-se para o palco. A poesia do *rock* é uma poesia de cena, dramática por isso mesmo, reúne o épico e o lírico na visceralidade eléctrica.

Os *UHF* enxameiam desses mitos: os bares, fantasmagorias do alcoólico, "os teus desejos, a tua embriaguês", as putas, o sensualismo da pessoa no dia-a-dia desta sociedade. *Whisky* e cerveja. Mijo e vómito. O sotaque artificial de António Manuel Ribeiro: a dicção do malandro almadense, a

entoação falsete da gíria dos chulos; discorre rápidos dísticos, inebria a razão, é patética – mas é também problemática: cria tensão, fala da mulher-objecto, da prisão, do exílio, da separação do desejo apaixonante, é telenovela maldita feita som e palavra.

O tom crescente dos ditongos (o "saboreando" da "*Dança de Canibais*" de PNG dilata o prazer).

O canto como que dá lugar à fala na "*Rua do Carmo*" (FP).

O coral, projectado no "*delay*" em "*Corpo Eléctrico*" (PNG), refere a alucinação do drogadito.

A nasalação desloca-se no jogo despreocupado da riqueza das vogais, como no "*Anjo Feiticeiro*", em que "vento" e "dentro" referem ditongos diferentes.

Também a rima é re-situada na arbitrária fonação de "silêncio", e "talento" no mesmo tema (FP).

Em "*Antes que o Dia Nasça*" (EDP) o *flanger* na voz, os *stacattos* rítmicos, e a guitarra pretensamente *bluesy* dão-nos o amanhecer, o lirismo do fim da noite.

Em "*Ser um Actor*" (EDP) há viragens rítmicas e o coro (simulado no eco) dramatiza o que nada significa.

"*Noites Lisboetas*" (EDP): a palavra "acesas" está transformada por uma entoação tipo dissonante.

O *punk* diluído no *flanger*, pedal, vive "*Notícias de El Salvador*", onde o refrão mutaciona a textura tímbrica.

"*Narciso é um Belo Nome*" – aqui, o vocalista/poeta faz diferentes vocalizações do *a* de "*Narciso*" (PNG).

No "*Vou para a Venezuela*" (PNG) há a frase: "O deserto no meu quarto" – o "deserto" (timbre claro) e "no meu quarto" recua a palavra por processo tecnológico, da mistura.

"*Celulóide*" em (ABF), o *phasing* dá a embriaguês do *whisky* (*echo*).

O cantor omite o sin(se)ro em "*Devo Eu*", uma hipocrisia de amante frustrado, abordando diversas vezes e de modo diferente a palavra, de tal modo que o "dever ser" se torna uma impossibilidade passional.

O refrão é o carácter do tema em todo o *rock* convencional. Condensa o sentido.

Usa efeitos sonoros "mágicos" (outra vez Morrison) e semeia onomatopeias a declarar o absurdo, ou apenas exclamações: "ai, ai" ("*De Carrocel*") (ABF), "oh, oh" ("*Modelo Fotográfico*") (FP), "Heyahoh la, la la, heyahoh la la la" ("*Rapaz Caleidoscópio*") (FP).

No refrão as mesmas palavras reconduzem ao mesmo clima musical – "Ser um actor, ser um actor" ("*Ser um Actor*"), (EDP).

O lirismo é assim pretendido musicalmente; o *rock* é a poesia toda, nua, crua, dura.

6.2.2.3. Épica

Na poesia épica o poeta diz como, onde, quando e quem, torna explícita a realidade.

A existência no épico transforma-se em *rock*, excita e causa tensão.

A linguagem reproduz o ocorrido, é constituída por fragmentos duma espécie de confissão.

Usa as simetrias e o monótono do quotidiano, descreve o quotidiano.

Os *UHF* querem tornar tudo num acontecimento vivo, declinamo-nos num jogo de palavras não simbólico – um discurso directo que, em especial nos dois primeiros LP's, nos atinge como um *uppercut*.

Por vezes o canto cede lugar ao instrumental, ás improvisações de guitarra solo.

Promove mitos: a Rua do Carmo (FP), Geraldine (FP), Narciso (PNG), Corpo Eléctrico (PNG), Chris (ABF), para serem cantados por todos, formulando uma epopeia com lugares, pessoas amadas, ideologias, delírios.

6.3. "*Avarias*" dos GNR

Esta será num ponto de vista teórico uma obra fundamental do *rock* português.

Vindo do Brasil aterrei sobre a gravação de "*Independança*", 1982. Ouvi pré-misturas, ideias, convivi com as problemáticas teóricas do que se pretendia e daquilo que podia vir a ser feito. Discuti com os músicos. Abri a minha consciência para os *GNR*. Assim apercebi-me da nova dimensão que o grupo trazia para o panorama nacional. Presenciava a rotura entre o *rock*-imitação e o que poderia ser música autónoma no domínio da concepção. A ideologia da *New Wave* dominava o conjunto. Os *GNR* avançaram com as suas forças de choque: ousaram uma composição de 27 minutos de duração que foi baptizada como "*Avarias*" – metronomicamente hipnótica, ilustrada de citações. Em "*Avarias*", o *diseur* Reininho joga uma cartada decisiva da sua carreira, no ponto de vista poético e conceptual. Ocupando o lado B do álbum "*Avarias*" justifica-

se como *art rock*, e é obra inaugural entre nós desta vanguarda; (o lado A apresenta canções pop sucedâneas do mainstream).

A composição musical é da autoria de Vítor Rua que se desdobra no baixo e na guitarra.

Rua excede-se em invenções melódico-tímbricas com o seu corpo de ataque. Tóli, exímio monomaníaco da tarola, baterista de grande equilíbrio, parceiro indispensável para os esquemas robóticos do arranjo. Reininho possuía uma rara cultura de poesia e *rock* de vanguarda, uma habilidade teatral que havia afirmado na *performance art* e na *pop* experimental. "*Avarias*" domina os padrões exóticos da *new wave*. Concretismos vocais à deriva, poesia experimental, rítmica pregnante estruturada na sua dimensão como uma paisagem maquínica onde os ritmos pulsados do baixo-bateria projectam os enredos electro-acústicos, num delírio vivaz e vanguardista, numa recusa frontal ao estereótipo e afirmou-se triunfante como uma criação original e fidedigna dum novo *rock* português, primordialmente.

6.4. "*Acid*" dos *Pop Dell'Arte*

"*Acid*" é uma montagem de fragmentos, indiferentes à linearidade do discurso musical. *Fait divers*. Recorre à citação de músicas ou sintagmas poéticos como a arquitectura dita pós-moderna se edifica sobre volumes clássicos, formas arcaicas, iconografias pictórias, incrustação de motivos referencialmente históricos, simultaneamente com materiais, geometrias, espacializações vanguardistas. "*Acid*" é, assim, *rock* pós-moderno.

É *logik plastik*. A abertura é de Wagner como um roubo de Genet; também música dum teatro imaginário; uma linha melódica inflexional do nosso melhor vocalista de *rock*, João Peste; Gerard Philipe declama Paul Éluard, e um fluxo electro-acústico – *bluff* – Boulez montado como "*Improvisation sur Mallarmé*". A tonalidade evidente e elementar é torturada, até à dissonância, pelas sucessivas manipulações do tape e da mistura. Salta-se das nuvens em "*franglês*", colagens fonéticas, dissertando entre ruídos sinusoidais.

Um súbito toque de pirosismo abrasileirado, ritmos industriais dos *Sprung aus den Wolken*; musas inspiradoras desta estética: Cage vem pela *radio music* ("*Rádio Digital Programado em FM*"). "*O Amor É um Gajo Estranho*" quando certos motivos instrumentais miméticos aparecem em tímida *de-collage* (um violino, o irrelevante, o decorativismo).

Não podemos abstrair o facto de que o *rock* é uma arte musical performativa (aceitemos o neologismo), ou seja, um disco não é significado

unívoco da criação musical e não podemos deixar de referenciar as atitudes de notável carácter de intervenção dos espectáculos/concertos do grupo do João Peste. "*Acid*", portanto, incita ás prosperidades do vício.

Estes são os elementos dos *Pop Dell'Arte* – uma profusidade-colagem dum eruditismo cosmético e imediatista, pronto a funcionar como provocação, batidas viris, timbres electrónicos, táctica de guerrilha: o lirismo da poética do novo *rock* do português, *ready-made*, como que inflamável.

Um *rock* experimentalista investido nas promessas do pós-modernismo.

6.5. Pop/Rock/Multimedia

Neste breve ensaio pretende-se considerar alguns aspectos do relacionamento do *pop/rock* português com os media de *per si* e na situação multimedia. Enunciamos os principais media da música: imprensa, disco, rádio, vídeo e computador. O multimedia significa o uso simultâneo ou interactivo de mais de dois media com a música.

6.5.1. Rádio

A radiodifusão é o meio mais decisivo para o êxito duma nova música (tema). O seu compromisso com a indústria do disco é significativo da quase total dependência. Por outro lado é mais na rádio que na TV que o pop/rock marginal tem direito a fazer-se ouvir. Muitas emissoras, inclusivé as rádios independentes, são focos da intensa projecção do pop e do rock (exemplo actual: *Rádio XFM*). Embora se tenha trivializado o recurso ao aparelho de rádio como instrumento, João Peste usou-o sistematicamente em "*Free pop*".

6.5.2. Imprensa

A *imprensa* diz respeito à musicografia sobre o *pop/rock* e ao trabalho dos letristas e poetas. Podemos detectar com muitos exemplos, escritores, críticos, teóricos, lutadores progressistas, que fizeram uma frente estética do *rock* em Portugal. Muitos músicos foram por eles eleitos no seu esforço construtivo de divulgação na rádio e na TV já que normalmente os operadores culturais do *pop/rock* ligados à imprensa têm também podido estender a sua influência à rádio ou à TV (casos do pioneirismo de António Sérgio na rádio ou António Duarte na TV); muitos dos textos publicados

na imprensa são, aparentemente, exercícios promocionais e puderam degenerar em quezílias toscas entre os "críticos" e os músicos – mas as controvérsias e as polémicas passam e o pop/rock fica.

Os escritores de canções dividem-se em poetas (que podem ser figuras da Literatura ou revelar estados superiores de criação literária) e letristas, escritores especializados. Normalmente a letra resulta da adequação duma ideia literária com uma linha melódica musical. Entre os melhores poetas/letristas podem figurar Carlos Tê, António Manuel Ribeiro, Adolfo Luxúria Canibal, Peste ou Abrunhosa, mas certas formulações musicais em *slogan* arrebataram os auditórios (António Garcês, Pedro D'Orey, Tim, e.a) – estas formulações mais pregnantes funcionam como uma mnemónica sobre as audiências – caso comum em toda a *pop* – por vezes uma frase imediatamente memorizável, e sem consequências textuais, pode levar a um êxito, quando aliada a uma invenção melódica incisiva. Reininho, que editou o livro *"Bilitis/Sífilis"*, 1984, e Pedro Ayres Magalhães que publicou poemas avulsos, são inventariáveis para uma História da poesia portuguesa. A colecção "Rei Lagarto" da editora *Assírio & Alvim* tem propiciado relevantes traduções de poemas de alguns epifenómenos do pop/rock internacional. A questão da notação musical (também relacionada com o *mass medium* da escrita), tem sido pautada pelo regimento da diatónica muitas vezes em "dó maior"; o que autorizou o surto de algumas criações relevantes.

6.5.3. Disco

No que respeita ao disco, este *medium* tem sido o trampolim e a prova de força de todo o *pop/rock*. Através da reedição em CD estamos agora aptos a compreender o seu devir, já que muitas obras em vinilo se encontravam esgotadas ou extraviadas. Como crítica à reedição em CD apontamos apenas que as multinacionais são as únicas que estão economicamente capazes e podia ser dado um apoio à reedição de obras independentes, pois elas foram significativas duma certa autonomia estética.

Mas se os músicos portugueses *vencem* no disco ou no *video-clip* (através de intrincados processos de propaganda) é no palco que eles convencem.

Também o disco serviu como instrumento nas instâncias musicais do rap, do hip hop (scratch) que começaram só a surgir, tardiamente, na cena dos anos 90 (ex.: nas festas *rave*).

6.5.4. Televisão

A televisão (2 canais da RTP até 1992 e, depois, quatro canais com a SIC e a TVI) tem apostado no *pop/rock* português quase exclusivamente centrada no conceito de "música moderna portuguesa" e tem apresentado documentários de espectáculos ou *video-clips* alguns dependentes de interesses multinacionais ou *lobbies* ligados ao comércio da música. Com a implementação do *video-clip* deu-se uma grande atenção ao fenómeno "intermedia" do disco e do vídeo (por vezes da vídeo arte).

A relação entre o *rock* e o cinema portugueses foi esporádica.

Os *Madredeus* expressão pop da música portuguesa foram escolhidos por Wim Wenders para o filme (neo)neorealista *"Viagem a Lisboa"*, 1994 — a música insere-se na diegética desta obra cinematográfica num contexto aparentemente pós modernista, (pela colagem, o referencial classicista, raptos de fado, a alegoria — onde os músicos foram tornados actores.

Alguma falta de criatividade e originalidade assombrou o pop rock dos anos 80 mediatizado na TV e na rádio, reduzido a um regime publicitário e ao exercício de acções espectaculares (playback, plágios, estilos estereotipados) — tudo isto tornou a cena fastidiosa e artificial; alguns solistas (cantores e instrumentistas) compositores e produtores cederam as suas qualidade e autonomia à representação televisiva.

A pop music é uma forma espectacular. Desde a Rádio à TV (como exemplos de ordem estatística e diacrónica, índice de audição desta música) João David Nunes, Carlos Cruz, Júlio Isidro, Herman José, José Nuno Martins, Fialho de Gouveia, José Duarte, Jorge Pêgo, Carlos Pinto Coelho ou Rui Pêgo propalaram a representação duma franja musical - pop/rock e afins - inclusa nas variedades do espectáculo massmediatizado.

Com forte controvérsia estético-musical a TV superou a procura do concerto ao vivo e tornou-se decisiva para a evolução da Música de Massas Portuguesa.

Alguns grupos ou solistas e num plano amadorístico, criam a sua própria vídeo-música, desenvencilhando-se do carácter publicitário do *video-clip*, mas são tentativas que se reduzem ao experimentalismo de poucos videastas/músicos (Vítor Rua, Bruno D'Almeida, Rafael Toral, João Peste, João Paulo Feliciano, Manuel João Vieira, etc.) – a maioria ingressa no estereótipo internacional do *video-clip* sem criações assinaláveis – podemos apontar certas excepções como sintagmas no programa "*Pop Off*" da RTP, inícios dos anos 90, ou trabalhos de Paulo Miguel Fortes, Edgar Pêra, Paulo Abreu, Joaquim Pinto, João Pinto, António Saraiva,

e.a. V. Rua realizou "*Lilly-(i)ó*" para João Peste (1993); outros vídeos dos *Pop Dell'Arte* são "*Querelle*" e "*Illogik Plastic*".

6.5.5. Computador

A intervenção do computador como *mass medium* instrumentalizado pela *pop music portuguesa* foi relevante nos seus resultados estéticos; realizações empíricas de apropriação e simulação de Nuno Rebelo, Júlio Pereira, João Lucas, José Mário Branco, Miguel Azguime, Nuno Canavarro, Naná Sousa Dias, Rafael Toral, Vítor Rua... o computador substituiu zonas de competência dos compositores, normalmente para trabalhos funcionalizados.

6.5.6. Multimedia

No *rock* multimedia podemos considerar o megaconcerto constituído por Luminotecnia (*light show*), envolvimentos mediáticos (vídeo, *play back* em banda magnética ou DAT, etc.) e ambientes com objectos, esculturas *kitsch*, insufláveis, *gadgets*... A maior parte destes megaconcertos são já padronizados e raramente ultrapassam o condicionalismo tecnológico importado; a sua originalidade artística é rara e não tem deixado revelar-se a autonomia da concepção – diríamos que os aspectos quantitativos subsumem os qualitativos.

Alguns grupos tentam manobras distractivas com o multimedia, facto esse ampliado pela dimensão tecnológica (caso dos grandes espectáculos dos *GNR*, *Delfins*, *Madredeus*, *Xutos*, *Resistência* e outras megabandas).

Do ponto de vista da crítica ao *rock* multimedia e interarte podemos detectar certas atitudes identificáveis com o *art rock*: "*Pipocas Show*"; Nuno Rebelo/João Peste; *Tina e os Top Ten*; *Ena Pá 2000*. Os *Perve*, dirigidos pelo "enigmático" *Homem*, figura mascarada, voltam-se para performance, o vídeo e a interacção com a pintura de Artur Bual — num pop/rock experimentalista (*"Segmentos"*, *Fábrica de Sons*, 1996).

É notório que algum jornalismo musical, aquele comprometido com o capitalismo (na imprensa, na rádio e na TV) favorece apenas a vertente espectacular em detrimento da criatividade artística independente, levando o pop/rock ao estatuto das variedades, da aparência tecnológica.

Em toda a História do *pop/rock* português houve grupos grandemente preocupados com as relações entre a música e as outras artes: assim podemos citar, de passagem, algumas formas interartísticas de *pop/rock*

nacional: *Pesquisa* e a imagética do LSD; Frodo e a exibição circense; *Tantra* e a *rock opera*; Tó Neto com o *laser show*; *Pop Dell'Arte* (lixo media); *Mler if Dada* (*singspiel* nacionalizado); *GNR* (*soap opera* e *performance*); *Heróis do Mar* (a imagética da Mocidade Portuguesa); *Ena Pá 2000*, *Irmãos Catita* (teatro da irreverência); "*Pipocas Show*" (*hardcore* multimedia); *Ocaso Épico* (discurso do absurdo); O "Hip Hop" e o graffiti...

Pedro Abrunhosa editou "*Viagens*" em CD Rom, que podemos considerar a primeira tentativa no género, marcada pelo amadorismo, 1995.

Algumas mais interessantes capas de discos são também relações interartísticas do *pop* português como Luís Camacho (*GNR*), Vítor Rua (*Pós GNR*), Sérgio Rebelo (*Mler if Dada*), André Maranha (*Osso Exótico*), e situações plásticas assinaláveis (*Xutos, Madredeus, Ena Pá 2000, Rádio Macau, Tantra, Táxi, Mão Morta, Pop Dell'Arte, Pedro Abrunhosa, Delfins, Perve).*

De certa forma, os valores positivos do *pop/rock* português provém duma luta dos músicos e dos seus produtores e editores contra o cliché e as morfologias impostas pela aceleração dos meios tecnológicos da Música - uma subserviência estética aos critérios da publicidade descaracteriza os propósitos de originalidade, mas estes por sua vez subvertem com felicidade os traços de demagogia e exploração duma arte importada e duma moda inconsequente.

Devido à presença e à representação mediática os músicos pop/rock e congéneres têm um crédito excepcional e maioritário das massas, pelo carisma, pela moda. Há uma relação mútua dos políticos e dos artistas. Estes artistas são, muito louvavelmente, intervenientes nos movimentos de solidariedade (... guerra, fome, ecologia, sida, droga, cultura, direitos humanos, criança, Paz...) - porque eles são mágicos que magnetizam as massas, dão voz à juventude.

7

MÚSICA INTER-ARTE/MULTIMEDIA

7.1. A ópera e o S. Carlos

A inclusão desta crítica ao livro "*Pensar É Morrer ou o Teatro de S. Carlos*", justifica-se pela persistência actual da Ópera entre nós (vista por alguns como um atavismo ou a inércia da convenção), mas fundamental pela concepção terminológica do livro e pela compreensão historicista da Ópera em Portugal. No entanto, apenas os capítulos IV e V do livro versam sobre o S. Carlos e a sua ópera no século XX. Mais precisamente procura-se, nesta alínea, uma reflexão sobre a comunicação social da Música.

7.1.1. Dos Sistemas sociocomunicativos

Este texto é tão somente um acto musicográfico de divulgação do livro "*O Teatro de S. Carlos*" ("*TSC*") da autoria de Mário Vieira de Carvalho (MVC), editado em Lisboa, 1993, pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda – a leitura desta obra monumental leva-nos a uma reflexão sobre a ópera em Portugal.

O livro trata da evolução dos sistemas sociocomunicativos de Ópera, desde o aparecimento deste género musical em Portugal, à fundação do TSC e até aos nossos dias.

Os sistemas sociocomunicativos são estruturas através das quais a Música comunica com a sociedade, aqui focalizados na Ópera que ao longo dos anos foi exibida no S. Carlos. Por exemplo: eu, como fazendo parte do auditório operático, conheço a Ópera primacialmente através do disco, da rádio, do vídeo e do cinema e fundamento o meu conhecimento em teorias da Ópera expostas em bibliografias variegadas (imprensa) – estes *mass media* (meios de comunicação de massa) são, hoje,

instrumentos da sociocomunicação da Ópera. Mas as experiências vividas entre os compositores, os intérpretes (que actualizam a composição), todo o pessoal da engrenagem da produção do espectáculo e o público em geral, definem diversos tipos de intercomunicação social – sendo que a sociologia da comunicação musical estuda destas relações.

Através dos *mass media* ou propalada oralmente por aqueles que assistiram a um eventual espectáculo (audiência e críticos) cria-se uma cadeia sociocomunicativa da Ópera.

MVC recorre exclusivamente ao *mass medium* da escrita (imprensa) para este seu levantamento histórico-cultural, devido essencialmente ao âmbito diacrónico do seu estudo.

No caso do TSC esta repercussão estética e sócio-musical teve extensões políticas e culturais por vezes de grande relevo na sociedade portuguesa e foi fulcral para o quotidiano lisboeta.

O autor indica esses sistemas sociocomunicativos, classifica-os e faz um estudo das suas variações ou mudanças, já que eles variam com as épocas, como no modelo romântico dos fins do século XIX, que subordina a sala ao palco.

MCV detecta várias formas de alienação nos códigos sociocomunicativos.

A *exibição do eu* é uma das estruturas sociocomunicativas da Ópera: nos cantores ou nos espectadores; no público, donde pode sair um narcisismo concorrencial. O culto do ego – das estrelas do palco às figuras mais emblemáticas do público – é surpreendido por todo o ensaio.

Outra forma de alienação: no palco, a que se estabelece entre o personagem (indivíduo) e o cantor/intérprete (indivíduo). A *dupla alienação* observa-se na acção passada no palco e no devaneio de cada espectador. Outra forma extrema de alienação é a ilusão dos amadores como artistas.

Como *factor semiótico do comportamento* considera-se a teatralização da vida real.

A *aparência de cultura* pode ser resultado apenas duma autoencenação do poder ou ser o efeito imediato do consumismo, resultante da *reificação* da Ópera. A Ópera é semanticamente equívoca, já que cada espectador, no seu subjectivismo e na sua função relativa de *descodificador*, faz a sua própria história de cada Ópera.

A élite governante e os seus aparelhos ideológicos do Estado condicionaram o público a *estratégias de distracção social* – cada uma correspondendo a diferentes conceitos de "ópera" – não havendo nunca

referência a uma verdadeira democratização da Ópera, salvo em recentes tentativas, por toda a História do TSC.

Por decreto ou por causas imprevisíveis a ópera denotou algumas *funções* e MVC destaca as recreativa, de prestígio, de divertimento, educativa ou a de representatividade – com as vicissitudes da vida política estas funções foram marcantes e umas obscureciam outras.

O público é considerado sociologicamente e dividido em classes, ramos genealógicos ou profissões e MVC faz uma avaliação subtil da *afluência dos sexos*, da sua *separação* rígida em períodos precisos.

O público pode ser considerado igualmente como *massa* e na sua atitude colectiva oferecer um *espectáculo de sala*, a par do espectáculo no palco.

As singulares atitudes dos artistas e do público (dentro das paredes do TSC ou fora delas) formas coligidas duma bibliografia especializada ou conotadas dum qualquer soberbo texto de ficção ou simplesmente do jornalismo mundano.

Como regimes de *eficácia* da Ópera são estudados o divertimento, o esclarecimento, o passeio público, o prestígio, a subjugação ou a perversão, semantemas dos discursos sociocomunicativos.

MVC aponta inúmeras estruturas da representação, como ao referir a estética wagneriana, o sentido do seu conceito de Ópera como Drama, as luzes do público apagadas, o fosso da orquestra ou a separação de competências entre o compositor e os intérpretes, o cenógrafo, o empresário.

Na Ópera é muitas vezes posto em conflito a oposição entre o *mítico* e o *naturalista* e certas programações ou reportórios assinalados no texto significam o privilégio dum destes pólos.

Nas *estruturas representativas* da Ópera podemos também surpreender formas de expressão cumulativas; dizia Victor Hugo: "pudesse eu expressar através da escrita todos os meus sentimentos, fazer falar simultaneamente quatro personagens como na Ópera, de maneira a que o público pudesse compreender todas as palavras e as variações dos sentimentos".

O *realismo* na Ópera é matéria de apresentação duma situação humana na qual a audiência pode reconhecer as suas próprias emoções vivenciais.

A *proxemia* é uma disciplina que estuda sistemas comunicativos intra-sociais (códigos e cortesia, ameaça, namoro, etc.). Em "*TSC*" podemos circunspectamente vislumbrar a forma como as classes sociais e os seus personagens individualizados se relacionam ao S. Carlos, numa perspectiva proxémica.

São imagens caleidoscópicas, dispersas, das quais, como quando acabamos de assistir a uma ópera, nos ficam na memória como intensidades, fulgurações.

7.1.2. Da escritura

Um musicógrafo é fundamentalmente um escritor; um escritor especial, já que trabalha com terminologias singularizadas pelo objecto do seu estudo.

Noutros enredos da escrita são visadas as estruturas operáticas musicais tendo como referência a filosofia da Música dos diversos compositores, prescindindo da análise das próprias obras – são os aspectos sóciocomunicativos da ópera que interessam como tema da tese.

O TSC consiste na *arquitectura estática* (dimensão física, iconográfica, hierática, desumana, pragmática – a ideologia em si) e na *arquitectura dinâmica* (cenográfica, instabilizada pela representação das contradições de classe – praxiológica, volúvel e humanizada). Esta duplicidade é articulada por um raciocínio materialista-dialéctico, sendo que "*TSC*" é, em todo o esplendor da sua explanação, uma obra de *crítica da crítica*.

Quando se especula sobre o sensitivismo pessoano, procede-se a uma ampliação focalizada das fenomenologias sensoriais; porque o TSC é tido como um sistema nervoso central ligado a todos os sentidos: o Ouvido e a música ou o vozeario do público; a Visão e os cenários ou a indumentária; o Tacto ou as dissimulações eróticas, os contactos subreptícios; o Olfato e o cheiro dos perfumes das divas ou dos cachimbos; do Gosto e o mascar do tabaco – tal como o espectáculo operático, o sentido global dos sintagmas narrativos é poli-sensorial, a realização do projecto do *Gesamtkunstwerk*.

Ao ler este livro, como quando assistimos a uma ópera, emocionamo-nos com as palavras, é o seu segredo literário, o fascínio da escrita, a poética da redacção.

Esta vivência emocional da leitura leva-nos a júbilo, à gargalhada, à glória, ao aplauso mas também à tristeza, ao desencanto, ao terror, às lágrimas.

Um estilo mordaz do *Aufklärung* ou de Eisler, Brecht, Weil, Habermas, Adorno, enforma diversas atitudes críticas, em diversas frentes contra a ideologia. "*TSC*" é simultaneamente uma História da literatura portuguesa e da luta de classes.

A hiperdocumentação é um discurso múltiplo que advém em cada página – feixe literário que se dirige ao entreolhar no público ou se fixa nas acções despóticas da cena.

A estética em "*TSC*" é concebida num enredo epistemológico já que agencia as mais possíveis perspectivas do pensamento sincrónico e diacrónico, da sociologia, da psicologia, da antropologia e doutras ciências humanas, mas aludindo à cenografia, à arquitectura, à própria acção – o texto torna-se então polivalente e multidisciplinar.

O TSC funciona como uma central informática: da revolução francesa ao Estado Novo, ao 25 de Abril – cada factor histórico destes implica novos rituais, novas hierarquizações, diferentes princípios ideológicos – os mitos políticos como Sidónio ou Salazar foram celebrados no TSC, como heróis duma ópera que o próprio livro congemina.

Outras vezes vemos bruxulearem as velas, pressentimos o misticismo fascizante na representação duma obra de Ruy Coelho.

O TSC é no livro uma boa de cristal que reflecte todas as perturbações da vida portuguesa. Através do TSC o autor relata-nos os espectáculos, retrata-nos os personagens, senta-nos entre o público – como uma viagem de regresso no Tempo sentimos o impacto que determinada ópera de determinado compositor, numa singular representação, teve sobre o *socius* (das críticas, das reacções políticas, das problemáticas financeiras).

Mas a maior ambição do livro é ser um libreto. De tal forma que a sua monumental escritura aspira a uma ideia seminal de um ou vários libretos: *Parsifal, Carmen*, Scala, *Otello, Barba Azul, La Fenice, Papageno, S. Carlos*; tudo são nominações míticas da Ópera. "*TSC*" é um multi-libreto.

Uma dissertação verdadeiramente brilhante surge no texto em morfologias e estruturas tão dissemelhantes quanto enriquecedoras (prosa, poema, léxico, diagrama, tópico, painel estatístico, índice, grafismo, etc.).

Muitos autores deram subsídios ao livro, mas João de Freitas Branco, Francisco F. Benevides, Manuel Carlos de Brito, Luís de Freitas Branco, Fernando Lopes Graça, entre outros, são alguns que animaram generosamente o ensaio – noutra perspectiva, os subsídios de José Augusto França, A. H. de Oliveira Marques ou António Sérgio imprimem à escrita um carácter historicista e/ou interartístico. Sobretudo Christian Kaden afigura-se como a mais plausível influência terminológica relativamente ao conteúdo da sociocomunicação da música.

No entanto a inspiração é enciclopédica, uma espécie de novo iluminismo.

7.1.3. Do Teatro de S. Carlos

"*Pensar é Morrer*" é, então, a descrição do Mito do S. Carlos, na sua plena dimensão antropológica-cultural. O carácter monográfico do tema

(o Mito do TSC) advém apenas quando o autor, na intensa acumulação das informações históricas, nos induz a considerar o TSC como o Templo onde se realiza o ritual operático, profanado pelo desfile temporal das ideologias – outros lugares ritualísticos, outros templos do teatro musical, gravitam em volta do seu Culto (Trindade, D. Maria II...) – numa relação semelhante à que se estabelece entre a catedral e as outras igrejas. Assistimos à dispendiosa edificação do Templo, uma descrição prodigiosa que se continua subliminarmente por todo o texto. O Templo transfigurou os seus habitantes e os adoradores do seu culto.

O TSC tem a sua própria vida como "a mansão de Amityville" da literatura e do cinema fantásticos contemporâneos. Quem entrou nas suas portas foi social, política e intelectualmente catalogado em estranhas hierarquias – todos os assistentes ou participantes do ritual são enfatizados como personagens duma ópera: as presenças reais, as exacerbações comportamentais do público, são minuciosamente revividas pelo autor. O "*TSC*" torna-se assim um Livro que nos fala do Templo, do ritual, da idolatria, do sectarismo, do erotismo (a ópera como *linguagem do Amor*).

Tal como os estruturalistas afirmavam "nós não pensamos as palavras, somos pensados por elas" também MVC demonstra que nós não observamos o TSC, mas somos observados por ele – esta postura estruturalista é reforçada nas múltiplas análises semióticas que surgem no devir da leitura.

A música concreta surge no texto dum ponto de vista metafórico: um microfone imaginário capta os concretismos da voz dos cantores ou dos coros, os gritos, os murmúrios, os aplausos, as vaias, a tosse, as palmas – assumindo-os como signos da própria Ópera – que emanam do S. Carlos.

A narrativa (e podemos encontrar um ou vários fios teleológicos na crónica) é cumulativamente cinematográfica, como quando um filme documenta uma ópera – porque reúne o indizível da Música, o estaticismo da Pintura, a perenidade da Arquitectura, o perfunctório da Moda, a dinâmica dos gestos, a invenção Literária (servindo esta de argumento para as acções) – o "*TSC*" é também um *script* para um filme épico sobre esta casa de Ópera.

O TSC é a "sala de visitas" de Portugal, fachada que oculta a miséria cultural, o TSC é uma agência "importadora" de artes e valores artísticos/musicais, de artistas (intérpretes e compositores, cenógrafos, estilistas da moda) esporadicamente funcionando como uma montra de produções autóctones. Esta importação cultural padroniza os seus produtos, vinculados a uma ideologia estrangeira dominante, reactivos em relação à

vanguarda, à inovação ou à revolução musicais – a importação elege o estereotipo operático.

No entanto, e num processo dialéctico, nos seus sistemas sociocomunicativos, transforma o paradigma em praxiologias sincronicamente imprevisíveis; por vezes invertendo ou contrariando os propósitos culturais da importação. São relações de mercado flutuantes que MVC levanta numa sondagem objectiva.

A ópera de S. Carlos foi passível de várias espécies de reificação e o autor aborda-a nessa diversidade de mercantilizações: o preço das *prima-donas*, a mais-valia ou a ruína dos empresários, os investimentos estatais ou privados, fazendo um inventário geral dessas ocorrências financeiras que coisificaram a própria Ópera.

Um tesouro informático surge no fim do livro em adendas (índices: onomástico, das matérias, das óperas), organigramas dos reportórios e das programações, de tal forma eficientes que se afiguram como um livro dentro do livro.

7.1.4. Da Ópera

No decorrer do livro deparamos com imensas e profundas reflexões sobre o vocabulário "Ópera".

A ópera é um espectáculo audiovisual tipificado no século XVII, dirigindo-se ao ouvido (pela comunicação de valores intelectuais da palavra articulada e pela música) e à vista (cenografia, gestualidade, indumentária). Música que combina semiologias sonoras, verbais, acústicas e visuais, o drama lírico ergueu numa teatralidade autónoma. O parlando conjuga-se com o cantado como na ópera alemã do *singspiel* ou na ópera cómica francesa, e emancipa a orquestra da voz no empreendimento wagneriano.

Na ópera, a música é igualmente gesto, teatralização das interpretações e a dramaturgia é assegurada pela leitura musical dum libreto. Apesar da controvérsia actual sobre o termo "ópera", neste século nunca deixou de se produzir obras assumidas como Ópera.

Musicalmente, a Ópera é uma actividade singular de indivíduos (compositor, libretista, intérprete, cenógrafo, luminotécnico, por vezes dum coreógrafo, etc.); a ópera é a ficção representada pela palavra e pela música, não é concerto nem peça teatral.

As convenções na ópera são os meios definidos através dos quais o compositor expressa os personagens e a própria história.

Os conceitos estéticos das óperas ainda hoje vigentes, no fabrico e na fruição da ópera pós-moderna (como o verismo de Puccini ou o romantismo de Wagner) implicam diferentes formas de *retroacção do público*, por vezes com causas e consequências políticas decisivas.

Uma produção não esgota porém o significado duma ópera e em "*TSC*", vemos como houve através dos tempos leituras tão diferentes, senão opostas, sobre as representações duma mesma ópera. Ir a um espectáculo de ópera é para presenciar o único e o irrepetível, porque cada representação duma temporada está sujeita a variações de humor por parte dos intérpretes ou pela retroacção do público (forte ou fraca consoante a adesão ao espectáculo).

Através do S. Carlos a cultura e sobretudo a língua italianas dominaram os portugueses soberanamente; o TSC inscreve-se no cadastro de Casas de Ópera ditas de "ópera italiana" – Offenbach, ou Bizet, ou Gluck, ou Wagner, são os melhores exemplos apontados pelo autor de desvio episódico – uma pregnância é o caso do "germanismo wagneriano" que assumiu proporções culturais que dialecticamente dividiam a opinião (*Siegfrid* foi conotado com a Revolução Social, e *Parsifal* com o Mito saudosista de Nuno Álvares Pereira).

Desde a artificial *commedia dell'Arte* até à "opera buffa" de Offenbach que se privilegiam valores de entretenimento. O *efeito ilusionista* da cenografia teve uma repercussão no quotidiano; certos cenógrafos foram mesmo chamados para decorar ou desenhar habitações de abastados da nobreza ou da burguesia.

Num período de apogeu do fim do último século dominou o conceito de "ópera séria" – é a absolutização do *bel canto* e a divisão convencional da ópera nos elementos do recitativo e do da ária.

A *ária* (momento glorificador dos cantores) representa o desenrolar da acção através da revelação do personagem e é onde o compositor expressa o desejo individual desse mesmo personagem.

Com Wagner, o compositor tomou inteiramente conta da ópera; é o centro de toda a obra. Wagner privilegiou a comunicação não entre os personagens, mas entre o compositor e a audiência, quebrando todas as anteriores convenções.

A ópera de sentimento (como a "*Aida*" de Verdi) apela ao exótico e ao irracional.

Em Offenbach, que é defendido por MVC aparentemente contra todas as eleições do academismo, a paródia musical consiste em temas familiares

inserido num envolvimento incongruente. O elemento "buffon" reside nas situações, nos textos, na exploração dos ritmos e foi a origem da comédia musical do século XX.

O *aplauso* é um reconhecimento de que o entretenimento se tornou paradigma da experiência, mas pode ser também, como ironizava Cage, que o público aplauda uma ópera para premiar o facto de uma parte ou toda ela ter acabado, como uma expressão de alívio. De qualquer forma, a audiência sente-se satisfeita com a reposição das velhas convenções.

Podemos aludir às espécies de estilos que surgem identificados e relacionados com as criações operativas – entre eles, o concertante, o galante, o sensitivo, o vocal...

A ópera no TSC é um meio peculiarmente apropriado para a comunicação de ideias políticas, ilumina diferentes aspectos da experiência. Não dizia Napoleão que "*O Barbeiro de Sevilha*" de Rossini era a revolução em acção? No entanto, a ópera foi fundada como uma forma aristocrática de Arte, e todas as convenções operáticas servem para veicular a natureza sociológica do género.

O autor do libreto é o responsável pela ideia original duma ópera.

Um espírito revolucionário estava em Richard Strauss, que pedia a Hofmannsthal para que escrevesse um libreto de tal forma que o público não previsse antecipadamente o fim da ópera.

Estes exemplos são em "*TSC*" ingredientes para a elaboração duma teoria dos sistemas sociocomunicativos da ópera, já que são elementos transformadores da percepção, da sensibilidade e da inteligência.

MVC é um acérrimo defensor da tradução do libreto e da versão em português de óperas estrangeiras; este posicionamento é explicado pelo facto de não haver entre nós um desenvolvimento da técnica de tradução operística e pela razão implícita dos compositores e intérpretes portugueses se verem constrangidos a fórmulas fonéticas e texturais resultantes do uso de línguas estrangeiras – portanto da consequente separação da língua portuguesa da composição e da interpretação operáticas.

Porém, na tradução, o auditório ouve a separação da linha vocal do som orquestral originalmente escrito pelo compositor para outra língua.

MVC discute vários outros problemas do foro operático (nacional) de forma crítica e pedagógica.

MVC não só se debruça sobre a vida musical e social dos compositores, dos intérpretes (*prima-donas*, castrados, etc.), dos produtores e editores, como distingue vários regimes espectaculares correlativos à ópera: a comédia musical, *Singspiel*, *Commedia dell'Arte*, opereta, teatro dos bonifrates, tragédia,

drama sem música, melodrama, *zarzuela*, ou aproxima o conceito de "Umgangsmusik" das canções de protesto; uma retrospecção que vai da *camerata fiorentina* ao teatro musical. Especifica as diversas metamorfoses estruturais que a Ópera terá sofrido no devir do TSC.

7.1.5. Um Libreto: A diva holográfica

A ópera, o compositor, o livro, os intérpretes, a produção e a edição (1991) são franceses. Mas o autor do libreto é Jorge Silva Melo — o que justifica esta leitura dum libreto para uma ópera pósmodernista.

Lembram-se de R.U.R., o conto de Karel Capek onde pela primeira vez apareceu a palavra «*robot*»? Ou do "Castelo dos Cárpatos", de Jules Verne, no qual o Espaço/Tempo se tornou relativo?

Ouvi a versão em CD da ópera "*Le Chateau des Carpathes*", do compositor Philippe Hersant, com a Orquestra Filarmónica de Montpellier, dirigida por Davis Robertson e libreto de Silva Melo.

Ouvimos primeiramente a música na sua absoluta fruição. Depois lemos o *booklet* que acompanha o disco duplo, onde é reproduzido o texto do libreto.

Este libreto é um domínio espectacular do diálogo (pluri-referencial ao cinema e ao teatro), mas está sobretudo incendiado pela chama do entendimento daquilo que é uma ópera. Imaginário romântico, *jouvence*, colagem/elocubração pós-moderna na sua verdadeira acepção, já que se trata de um mosaico metamusical e *poliglota*; o texto reclama a sua versão interarte e multimedia (palco, vídeo, altifalante, instalação, performance, luz) e dromológica (várias velocidades na acção) forja uma pequena intriga para desvendar todos os Mistérios do Castelo dos Cárpatos.

O enredo é herculaniano (de Alexandre) e envolve os principais personagens, a cantora de ópera La Stilla; o barão de Gorz; Franz de Telék. Orfanik mantém a função ambígua do narrador e do actor teatral pelo seu recitativo. A canção do "*Lamento de Angelica*" (inventado por Verne) é, no texto, um referente à teoria da metempsicose (a reencarnação de La Stilla, a máquina La Stilla que se reproduz a si mesma). O tónus da intriga é lançado dissimuladamente quando Ariosto é arrebatado no tempo e se torna no alegado inspirador do *leitmotiv*.

A palavra épica, evocativa, disseminada na sua formulação hiper-real. O Urstext antes de ser cantado já é Música, está emprenhado de música, é filho do seu próprio conceito.

O libreto mergulha nas profundidades da mente dos personagens; através dele a heroína torna-se mulher viva e/ou holograma e/ou incorpórea. O texto é *speculative ficcion* sobre uma narrativa premonitória de Verne — é uma ilusão eléctrica.

Humor que tem por tema a conspiração urdida pela musicalidade das palavras. Talvez a mais rápida morte de uma heroína após a sua entrada em cena da História da Ópera; o libreto/*guiness* quer ser cantado popularmente.

A ópera situa-se na noite dos tempos e na alvorada dos espaços. É Magnitude na simulação do verdadeiro Teatro San Carlo, de Nápoles, e Miniatura no simulacro do mesmo teatro instalado no Castelo; assim, o Castelo está possuído pela Ópera de San Carlo.

Rede formulada pelo desejo à deriva, superstição, brinquedo, voo na noite dos Cárpatos onde se entoam árias. A Música e o verbo elegem-se como Mito biunívoco da Alma.

A introdução musical é encantatória, telúrica, reiventada da música de cinema da idade de ouro. Música recursiva, segmenta-se em trios, quintetos, quartetos, solos, *ensembles*, microgeniza as percussões, escama as tonalidades, triunfa no *cluster* orquestral.

Policitação, um exercício de estilo/invenção.

7.1.6. Novas Óperas

De notar, para o nosso tema, que rareiam as obras dos compositores portugueses contemporâneos no âmbito operístico. Na alínea 7.5. optámos, como assim o entenderam os compositores, pelo termo "teatro musical".

Segundo Carlos de Pontes Leça, houve anteriormente ao 25 de Abril e durante a República, "óperas radiofónicas" de Frederico de Freitas e Luís de Freitas Branco representadas no S. Carlos. Foram assumidas como "óperas" as obras "*Canto da Ocidental Praia*" de Victorino D'Almeida (1975); "*Em Nome da Paz*" de Álvaro Cassuto (1978); "*Três Máscaras*" de Maria de Lourdes Martins, segundo um texto de José Régio, (1986). António Emiliano deu à sua obra "*Amor de Perdição*" (de Camilo Castelo Branco, com libreto de António Ribeiro) o epíteto de "drama musical em 3 actos para cantores, actores e músicos" (Europália, 1991). Jorge Silva Melo e Luísa Costa Gomes escreveram libretos para óperas estrangeiras pósmodernistas.

A peça "*Em Nome de Deus*" e o romance "*Memorial do Convento*" de José Saramago, inspiraram no estrangeiro respectivamente as óperas de Azio Corghi "*Divara*" e "*Belimunda*", anos 90. João Pedro Oliveira escreveu a

ópera em um acto "*Patmos*", 1990. António Chagas Rosa foi notório interveniente em criações operísticas (com Louis Andriessen, Philip Glass) como repetidor. Escreveu a ópera neo-clássica "*Cânticos para a Remissão da Fome*" (1994). Pinho Vargas compôs a ópera de câmara *"Édipo, Estratégia do Saber"*, textos de Pedro Paixão, para a Culturgest, 1996. Carlos Zíngaro criou a obra musical poliartística *"Ópera Interactiva Mutimedia"*.

Acontece nos nossos dias, muito embora se licenciem géneros musicais distractivos do termo "ópera", que o S. Carlos ainda não abriu as suas portas ao novo conceito musical de "teatro musical".

O termo "teatro musical" é aparentemente subsumido no vocabulário genérico de "ópera" e independente da sua acepção contemporânea. F. Lopes Graça chamou "Cantata Melodrama" à sua criação coral "*Afonso Duarte*".

Embora se possa considerar que o termo "teatro musical" não está de todo desligado do de "ópera", na sua mais avançada definição envolve o *multimedia* (ex.: "vídeo opera") e os sistemas interactivos musicais. Podemos, todavia, contrapor certas dúvidas lançadas ao termo por Stockhausen que preferia chamar-lhe "Música de Cena"; Constança Capdeville que o apodava de "Teatro/Música"; Kagel que optava por "Teatro Instrumental" e, Luigi Nono anunciava a sua "acção cénica".

Muitos dos musicógrafos citados em 2.3. escreveram textos avulsos sobre a ópera portuguesa contemporânea. Augusto M. Seabra editou uma monografia sobre *"O Teatro de S. Carlos"* (1994) e Mário Moreau publicou em 1996 o tomo *"Cantores de Ópera Portugueses"*, (de 1850 aos nossos dias).

Para Boulez, a "ópera está morta" porque deixou de, no seu hiperformalismo, ser adequada ou conveniente às estruturas da nova composição. Henze referia que os ingredientes da ópera, a sua ficção, o seu sentido mítico e a sua estrutura formal perderam o significado na situação actual da música e da cultura.

Mas, esta controvérsia torna-se puramente académica, já que consideramos a ópera como um dos géneros mais importantes da criação musical universal pela sua dimensão histórico-social e inter-artística.

7.2. Música no Cinema Português

A história da música no cinema português tem sido observada em monografias que abarcam temas específicos da canção, da comédia musical e, para a cinematografia portuguesa mais recente, verifica o compromisso do cinema com a indústria do disco.

A comédia musical teria sido, no cinema clássico, a mais característica forma de música; no cinema moderno evidenciou-se uma apetência dos realizadores de *cinema comercial* pelos valores iconográficos da música de massas e, noutro pólo, por uma necessidade de morfologias inovadoras, no *cinema de arte*; ficando, como na generalidade dos países, territórios separados pelo gosto, pela crítica e pela sua estrutura económica.

Podemos verificar que se recorre aos mais diversos métodos de inserção da música no cinema português, focalizando certas temáticas:

1) Uma banda original encomendada a um músico: Seixas Santos para um seu filme de cariz existencial recorreu à música serial de Peixinho. *"Brandos Costumes"*, 1975.

2) Uma colagem de imagens da História da Música: (*"O Último Mergulho"* de J. César Monteiro)

3) Recolhas de músicas regionais ou tradicionais portuguesas. Tem sido recurso dum nosso melhor cinema. É memorável a música de Paredes para "*Verdes Anos*" e "*Mudar de Vida*", de Paulo Rocha.

4) Relações idiossincráticas entre a música e a sonoplastia (em Jorge Silva Melo, *"Ninguém Duas Vezes"*).

Entre as participações mais importantes da Música para o Cinema clássico em Portugal, contam-se as partituras de Luís de Freitas Branco para "*Douro, Faina Fluvial*", de Manoel de Oliveira; de Frederico de Freitas para "*A Severa*" e de Joly Braga Santos para "*Chaimite*", de Leitão de Barros.

A idade de oiro da comédia coincidiu com o apogeu do cinema musical português, taxativamente voltado para a melodia popular.

O *jazz* moderno de M. J. Veloso surgiu no filme nouvelle vague "*Belarmino*", de Fernando Lopes, e trivializou-se em cinema posterior. A maioria dos *soundtracks* do cinema português perfilha a música de variedades ou a colagem/mistura de músicas (clássicas ou não), numa tentativa metonímica (Bach, Amália, música africana...). Um concretismo misto de música e sonoplastia, citação discursiva, manifesta-se em M. de Oliveira, César Monteiro, Botelho, Silva Melo, Rocha, Pedro Costa, Joaquim Pinto ou António Reis, onde as estruturas musicais esparsas se dissolvem poeticamente em descrições sonoplásticas.

Jorge Peixinho criou a música original para a curta metragem *"A Pousada de Chagas"* de Paulo Rocha, 1971, numa representação sobre o Museu de Óbidos, por Luís Miguel Cintra e Clara Joana.

O realizador António Reis, criterioso na escolha do som para os seus filmes, preferia conceber as suas obras como um painel musical, onde o

som do crepitar dum forno, "*Stabat Mater*" de Pergolesi, o regato nocturno, o mesmo regato diurno, ou uma cantata de Bach, são tratadas como objectos sonoros, servindo escrupulosamente o interesse narrativo (in "*Trás-os-Montes*"). Reis, em "*Jaime*" combinou música barroca, Louis Armstrong e "*Gesang der Junglinge*" de Stockhausen, com rara subtileza.

No cinema português mais recente, podemos realçar, entre outras, as relações prolíficas de João Paes (colagem pós-moderna) com Manoel de Oliveira; o pianista Armando Vidal tem o seu nome ligado a João Paes nos filmes "*Os Canibais*" e "*Mon Cas*" de M. de Oliveira. Carlos Zíngaro (texturas polissémicas) com Seixas Santos. Pedro Costa em *"O Sangue"* e *"Casa de Lava"* sincretiza um mosaico complexo de (justaposição, colagem, simbiose) de músicas numa expressividade pós-moderna. De notar que Pedro Costa foi divulgador de músicas de hoje na rádio. Num contexto de cinema experimental, Peixinho trabalhou com Ernesto de Sousa.

Pinho Vargas destacou-se com as partituras de escrita concertante para os filmes "*Tempos Difíceis*" (1988) ou "*Aqui na Terra*" (1993) de João Botelho e viria a ser o compositor de eleição deste cineasta. Compôs, para José Fonseca e Costa, *"Cinco Dias, Cinco Noites"*, 1996, argumento inspirado num livro de Álvaro Cunhal (i.e. Manuel Tiago).

Compositores pós-modernistas escreveram as partituras para os filmes "*Cerromaior*" e "*Solo de Violino*" (Constança Capdeville); "*Chá Forte com Limão*" (1993), "*A Maldição de Marialva*" (1989) António Sousa Dias. A. Sousa Dias é importante compositor deste regime interartístico: ("*Os Abismos da Meia Noite*" (1984) ou "*Transparências em Prata*" são epigonais do trabalho deste músico/cineasta.

Paulo Brandão é um expoente da música para cinema: "*Nem Pássaro Nem Peixe*" de Solveig Nordlung (1977); "*Passagem ou a Meio Caminho*" de Silva Melo; "*A Ilha dos Amores*" e "*Testa de Ferro contra Abismo Azul*" de Paulo Rocha.

Jorge Silva Melo tem um critério sobre música de cinema próximo do de Michel Fano, considerando como "música" todos os incidentes sonoros do filme. Recorreu à música de Hans Werner Henze em "*Ninguém Duas Vezes*" (1984), para alto, órgão, guitarra clássica e música de circunstância. Para "*Agosto*" optou por comentários musicais de José Mário Branco e na obra em execução "*A Linha da Vida*" (1994) inspira-se tematicamente num fado de Hermínia Silva.

João César Monteiro (ex.: *"Recordações da Casa Amarela"* ou *"A Comédia de Deus"*) inclui a música de forma subliminar, difundida, imprecisa; uma

presença fantasmática de profunda conotação subconsciente — como se não estivesse lá (em: "*Silvestre*" e "*Veredas*"). Para *"A Comédia de Deus"* e *"O Último Mergulho"* recorre a conspícuas colagens de música diacrónica, especialmente clássica.

Os *Miso Ensemble* foram eleitos para os filmes oníricos de Joaquim Pinto *"Uma Pedra no Bolso"* (1988) e *"Onde Bate o Sol"* (1989) música de transparente inocência.

Carlos Zíngaro criou o soundtrack para a longa metragem de Julião Sarmento *"A Sombra"*, 1995. Nos anos 90, Nuno Rebelo e Jean Marc Montera ilustraram com improvisações registadas a curta metragem de Edgar Pêra *"O Mundo sobre o outro Desbotado"*. Já com inúmeras actuações, a orquestra juvenil *"Poliploc Orkeshtra"* desde 1992 executa ao vivo, sob direcção de Nuno Rebelo, música adolescente para o filme insonoro e clássico *"Nosferatu"* de Murnau — esta abordagem interartística (música e cinema mudo) vulgarizou-se internacionalmente perante uma forte contestação de cinéfilos, cineastas e músicos clássicos de cinema, mas já ganhou créditos tal como a música/ambiente.

Luís de Pina e sobretudo João Bénard da Costa, promoveram inventários e levantaram reflexões sobre as relações entre o cinema e a música nacionais.

7.3. Música, Poesia/Literatura

Como apressadamente inventariámos em 2.1 e 2.10 deste livro, quase todos os grandes compositores portugueses do pós-guerra, trabalharam em certas obras com a poesia como matéria prima fundamental da composição: Lopes Graça e Luís de Freitas Branco imortalizaram grandes nomes da nossa poesia. Nas gerações do pós-guerra, Jorge Peixinho, Emmanuel Nunes, Filipe Pires, Constança Capdeville, Cândido Lima, Clotilde Rosa, João Pedro Oliveira, Paulo Brandão, e tantos outros, continuaram o enlevo amoroso entre a música e a poesia que pudemos exemplificar no capítulo 2 do livro. Mas com o movimento concretista verificado na poesia experimental portuguesa o facto assumiu novas proporções inter-arte e inter-media.

Mário Sá Carneiro, Augusto de Campos, Almada Negreiros, haviam desenvolvido um campo gráfico experimentalista para a poesia, isomorfismos duma partitura musical imaginária.

Jorge de Sena referiu a musicalidade-em-si da poesia de Eugénio de Andrade. Óscar Lopes explicou uma correlação entre as semiologias da

Música e da Poesia – na verdade, a poesia é a arte superior da Cultura Portuguesa, pela sua intrínseca transpiração musical.

Nos anos 50, o grupo *Pró-Arte* implementou a relação entre a música e a poesia, num futurismo recalcitrante.

Um movimento de revolução artística e poética foi promovido pelas investigações concretistas de Melo e Castro, Alberto Pimenta, Herberto Helder, Ana Hatherly, António Aragão, Silvestre Pestana, Fernando Aguiar, Mário Cesariny, Salette Tavares, entre outros poetas tendencialmente experimentalistas (Pestana/Aguiar, 1985). A Poesia, então, funcionalizou a Música.

J. Freitas Branco, J. Blanc de Portugal e Yvette K. Centeno editaram notáveis reflexões sobre a poesia e a música. Paulo Brandão compôs sobre obras pessoanas "*Fausto*" e "*La Mort du Prince*" (encenação de Luís Miguel Cintra).

E. M. Melo e Castro trabalhou poesia concreta, gráfica, visual, infoarte (com Cecília Melo e Castro), vídeo-poesia desde os anos 60 com música de Peixinho (*"Eurídice Reamada"*), Nunes e, recentemente, *Telectu*.

Telectu montou, no CAM, Fundação Gulbenkian, 1983, com António Palolo e E. M. Melo e Castro, o espectáculo *multimedia* "*Um Século em Abismo*" com representações da poesia portuguesa contemporânea.

James Joyce inspirou o trabalho de Peixinho "*Ana Livia Plurabelle*" e é explícito em "*Molly Bloom*", de Capdeville. A. P. Vargas escreveu *"8 Canções de António Ramos Rosa"* (canto e piano) 1995.

O poema "*O Marinheiro*" de Fernando Pessoa inspirou a fértil composição de Clotilde Rosa na sequela "*Sonhava de um Marinheiro*", "*Passo Dezembros na Alma*" e "*Breve Será o Dia*", obras oníricas e hipersensíveis.

O enlevo entre a declamação e a música teve como ilustres representantes, Norberto Barroca, Rosa Lobato Faria, Maria Germana Tânger, Manuel Lereno, João Villaret, Eunice Muñoz, Mário Viegas, Manuel Cintra, Luís Miguel Cintra, e.a. E os poetas do som, declamadores de poesia experimental reclamam a liberdade inter-arte.

Cândido Lima propôs uma situação inter-arte em "*Para Dois Poemas/ Impromptu*" de 1989. Manuel Alegre leu poesia sua com Carlos Paredes na guitarra portuguesa (em CD).

Uma obra fundamental que reflecte a dimensão poética portuguesa é "*Machina Mundi*" de Emmanuel Nunes, sobre os *Lusíadas*, concebida como uma grandiosa alegoria aos Descobrimentos portugueses (para 4 solistas, coro, orquestra e banda magnética, 1992).

É imprescindível a leitura de *"A Proposição 2.01"* de E. M. Melo e Castro, 1965, onde se estabelece uma terminologia definitiva, se classificam estilos e se analisam obras de *"Poesia Experimental Portuguesa"*, 1965.

Em *"O Silêncio dos Poetas"* (1978) Alberto Pimenta faz uma reflexão de grande interesse para a musicologia sobre o silêncio como programa da poesia. Herberto Helder oferece-nos a compreensão poética da música em *"Poesia Toda"* (r: 1993). S. Pestana e F. Aguiar escreveram de parceria *"Poemografias"*, onde se aborda uma problemática musical.

João Perry (1984, em CD) leu o poema estrutural *"Soma 14 X"* de Melo e Castro com música minimal de *Telectu*; mas, em 1972, editara o LP *"Eterna Saudade"*. É uma raridade no género. Com a colaboração de António Areal gravou sons concretistas domésticos (torneira, ventilador, moedor, etc.) e recitou poemas de Álvaro de Campos e Fernando Pessoa.

José Gomes Ferreira em *"Poesia 4"*, 1951, no tomo *"Sala de Concerto"* e, Jorge de Sena na sua *"Arte da Música"* são terraços de palavras debruçados sobre os jardins da música. Salette Tavares Rodrigues intitulou o seu livro de poemas *"Concerto em Mi Menor para Clarinete e Bateria"*, 1961. Fernando Echevarria celebra a Música em *"Uso da penumbra"*, 1995. Levi Condinho, melómano esclarecido, escreveu poemas/metáforas sobre criações musicais portuguesas. Luís Alves da Costa editou *"Fragmentos Musicais"* (1986).

7.4. Dança Pós-Moderna em Portugal

Desde a criação do *Verde Gaio* as célebres partituras de Frederico de Freitas para o *ballet* "*A Dança da Menina Tonta*" e de Ruy Coelho para "*A Princesa dos Sapatos de Ferro*" que os compositores portugueses se têm voltado para este género de *funcionalização* artística da música.

Em Portugal, pós 25 de Abril, a dança observou certas situações inter-arte e expansões mediáticas com o Ballet Gulbenkian dirigido até 1996 por Jorge Salavisa onde se fizeram notar, entre outros, Vasco Wellenkamp, Elisa Worm, A. Rodrigues e Olga Roriz. Esta última criou com Ricardo Pais "*Elvis ao Piano*" (1988) e "*3 Canções de Nina Hagen*" (1985) no estilo pós-modernista. Madalena Vitorino procura outras ecopraxiologias. Joana Providência recupera sintagmas históricos. Filipe Pires, Carlos Zíngaro, P. Brandão, A. Pinho Vargas, Luís Cília, A. Victorino D'Almeida, Constança Capdeville, António Emiliano, *Miso Ensemble*, José Mário Branco, entre outros, escreveram partituras solicitadas pela dança, independentemente dos respectivos níveis estéticos. Uma obra carismática

para dança é "*Canto Ecuménico*" de Filipe Pires (coreografia de Aline Roux). Wellenkamp, Ricardo Pais e Capdeville estrearam em 1985 "*Só Longe Daqui*". Outras criações importantes de Capdeville foram "*Tempos*" (Massano); "*Dimitriana*"; "*Libera Me*" (Wellenkamp); "*Ritual Um*" (Jim Hughes); as "*Troianas*", "*Lúdica*". Importante a música de Vargas para "*A Bailarina do Mar*" de Paula Massano, 1990.

E. D. Melo Pimenta realizou algumas composições para a *Merce Cunningham Dance Company* como "*Fabrications*" (1987) e "*Trackers*" (1991).

Margarida Bettencourt ("*Io Sono una Bambina o Sono un Disegno*"), João Natividade ("*Con(m) Certo Sentido*" e "*Divagações*"), A. Barros e P. Massano ("*Lisboa - N.I. - Lisboa*") trabalharam com Carlos Zíngaro. João Fiadeiro integra *new music* em obras de carácter inter-artístico (Sasportes/Pinto Ribeiro, 1991). Vera Mantero criou "*As Quatro Fadinhas do Apocalipse*" onde a música provém dos sons emitidos pelos bailarinos durante a execução. Paulo Ribeiro recorreu ao compositor António Emiliano para o trabalho "*Ad Vitam*". Luís Cília fez as partituras de "*Fuga*" de Rui Nunes, "*Taquicárdia*" e " *O Derradeiro Beijo*" de Paulo Ribeiro, entre outras. A. Victorino D'Almeida fez a música de "*Memória para Edith Piaf*" de V. Wellenkamp.

A música de Fernando Lopes Graça foi coreografada por Olga Roriz ("*Sonatina nº 1*"), Armando Jorge ("*Página Esquecida*") e José Silvestre ("*Tríptico*").

Carlos Paredes executou música ao vivo para a obra de grande êxito do coreógrafo V. Wellenkamp "*Danças para uma Guitarra*" (1981).

O gravador de fita, depois o DAT, substituiu progressivamente a execução musical *ao vivo* nas obras coreográficas.

Paulo Brandão escreveu "*Flexões e Reflexões*" (para dança e poliarte); "*As Duas Serpentes*" (para o grupo *Amagarte*) e "*Claudel et la Dance*" (para Leonor Beltran).

Nos anos 90 deu-se proliferação dos samplers, do computador, dos gravadores multipistas para uso privado, e duma parafernália electrónica inflacionária. Um dos desviacionismos pósmodernistas conduziu ao laxismo e ao fait divers — e a Música surgiu como um, apenas mais um, elemento desta tendência decorativista. O facto havia sido implementado para o declínio da *Música como Arte* substituída pela *música como adereço sonoro* (hiperdinamismo, máquina agógica, tonalidade pop).

Evidentemente que são marcas duma época, num período de crise de valores estéticos onde as forças musicais pertentam o conceito do "*entretenimento*" (ex.: Companhia Nacional de Bailado).

Carlos Zíngaro mantém-se *in itinere* um fundamental compositor para dança: com Tom Cora e Roger Turner (*Trio'z*) para "*Composição com Nu e Vermelho*" de M. Bettencourt (1993); "*Sebastião e Teresa*" para M. Bettencourt e João Natividade (1994); "*Finisterra*" para Olga Roriz (1994); 20 fontes sonoras criam o envolvimento da coreografia "*A Taça Mercurial*" (1995) de M. Bettencourt.

Miguel Azguime actua com o bailarino João Fiadeiro em "*Solo para 2 intérpretes*" e "*Solos*" para bailarino e um percussionista ao vivo (de 1991 e 1992, respectivamente).

Luís Cília editou o CD retrospectivo da sua música para dança "*Bailados*", 1995.

Nuno Rebelo, com Pedro D'Orey, para Aldara Bizarro, "*Alvo me Imposso*", 1993.

Rebelo em "*Um Desejo Ardente*", de João Fiadeiro, relacionou a improvisação em guitarra eléctrica preparada e dança síncrona. Fez também a música para "*Sábado 2*" de Paulo Ribeiro (em CD, Ananana, 1996). João Lucas coligiu a música de "*O que Eu Penso (...)*" de A. Bizarro e Bárbara Lagido. Vítor Rua compôs, (computador, DAT, instrumental e banda magnética) música hiper-activa e de impacte percussivo, para "*Rumor dos Deuses*" da *Companhia Paulo Ribeiro*, 1996.

Estes são exemplos, como em todo "*Musa Lusa*", que procuram esclarecer e inventariar algumas criações musicais entre outras possíveis.

7.5. Teatro/Música

7.5.1. Teatro português e poliarte

No teatro dá-se um fenómeno de funcionalização muito forte da música – com inúmeros casos, que não são propriamente "teatro musical", mas antes teatro com extensões poliartísticas (que inclui obviamente a música); são característicos do projecto da modernidade como em Almada Negreiros e António Pedro, Francisco de Lacerda ("*Intrusa*", de Maeterlink). Podemos, a título de exemplo, focar alguns personagens no teatro português que apresentam esta configuração polissemiótica. Assunto a investigar também numa perspectiva do teatro regional.

As obras de Ricardo Pais (com Zíngaro) como "*Mandrágora*" e "*Tanza Variedades*" são paradigmas da pós-modernidade, pela concepção de *patchwork* que as adjectiva. Jorge Listopad investiu em acções teatrais com

música e *multimedia* (com Zíngaro, Vargas, *Telectu*, e.a.). Luís Miguel Cintra com o *Teatro da Cornucópia* encenou obras fundamentais de abertura poliartística, como "*Ah Q*", com Jorge Silva Melo e música de Paulo Brandão, significativo compositor de música para teatro juntamente com Capdeville e Zíngaro. *Telectu* reeditou em CD a música de "*Mariana Espera Casamento*" (1993: *Cornucópia – Off-Off*).

Rogério Vieira num projecto underground, com música de Zíngaro, representou o papel dum travesti que dialoga com uma máquina cibernética. (*"Diário Duma Mulher Fatal"*, 1984), teatro cyberpunk.

Cília, José Mário Branco e Eduardo Paes Mamede, entre outros epígonos, especializaram-se em música para teatro, de conspícua funcionalidade.

A. P. Vargas destacou-se na escrita da partitura para "*Hamlet*", também de Avilez, 1987.

Carlos Paredes tocou ao vivo na peça "*Esopaida*", encenada por Carlos Avilez, T.E.C., 1965.

João D'Ávila propôs teatro de acção (música de *Telectu*, performarte de M. Barbosa) no teatro da Trindade, 1986.

Os *Miso Ensemble* revelaram-se como compositores-intérpretes de música para teatro em colaborações com Capdeville para a *Cornucópia*, anos 90.

Zíngaro editou em CD "*Musiques de Scéne*", recompilação e selecção dos seus trabalhos de música funcional por Rui Eduardo Paes.

O grupo *O Bando* tem mostrado uma grande preocupação com a investigação musical em contexto inter-arte. Corsetti em "*Da Noite*" com música de Zíngaro e actores portugueses, atingiu um elevado nível de representação teatral-musical.

Importante a partitura de A. Sousa Dias para "*Estilhaços*" (1989), onde o teatro-em-si (dramaturgia) se relaciona com o teatro musical (cenografia instrumental).

C. Capdeville compôs para as peças teatrais "*Molly Bloom*", "*A Casa de Bernarda de Alba*", "*Pilades*", "*Muito Barulho por Nada*", e.a. O seu grupo *ColecViva* faz uma relação entre música (António Sousa Dias), mímica (Oswaldo Maggi) e dança (João Natividade).

"*Recitativo 2*" de Jorge Peixinho é uma obra que indica um aparato cénico teatral (1970).

Ernesto de Sousa foi o grande animador, na senda de Kaprow, do *happening* ou das criações colectivas em Portugal e as suas colaborações com Jorge Peixinho (especialmente "*Luís Vaz*") foram as mais significativas

atitudes inter-arte. Peixinho escreveu "*Quatro Estações*" inicialmente como música de cena para a peça homónima de Arnold Wesker (1968).

Recentemente (anos 90) uma nova estirpe de autores de *música funcional* para teatro que podemos situá-la na problemática tecno-estética da pós modernidade estigmatizou a dança, o cinema, o vídeo, a performarte, afirmou-se ao serviço da encenação teatral.

Zíngaro criou a composição caleidoscópica para uma extraordinária encenação de Duarte Barrilaro Ruas, vídeo de João Pinto, *"Acordei Bi-Céfalo"* (1994) — obra notória pela sua conceptualização.

Miguel Azguime compôs, e executou música com elegância para o Teatro da Cornucópia (encenação de Luís Miguel Cintra). *"Muito Barulho Para Nada"* (1990), *"Primavera Negra"* (1993) e *"O Público"* (1989). João Lucas ilustrou musicalmente *"As Bacantes"* de Fernanda Lapa. Nuno Rebelo (sampler e instrumental ao vivo) animou o *"Minimal Show"* de José Wallenstein, (kitsch, drama, performance).

Luís Francisco Rebello (e.g.) coligiu elementos diacrónicos para a compreensão das relações entre o teatro e a música nacionais, dispersos na sua extensa obra.

7.5.2. Teatro musical

O teatro musical, na sua acepção pós-moderna, é um espectáculo que funde num mesmo discurso a música e o teatro, em que cada intérprete é também um actor.

O teatro musical foi assumido em Portugal por um movimento pós-modernista de compositores e compositores-intérpretes: uma geração ínclita de compositores como Jorge Peixinho, Filipe Pires, Cândido Lima, Clotilde Rosa, Maria de Lourdes Martins, Lopes e Silva, C. Zíngaro e, sobretudo, Constança Capdeville.

Para além das obras já citadas no ensaio podemos referir as peças de Constança "*Don't Juan*" (considerada anti-ópera), "*Quasi Uma Fantasia*", "*Fe...de...ri...co*" e "*Wom Wom Cat(h)y*".

A última representação da sua obra de Teatro/Música "*Libera Me*" na Igreja queimada de S. Domingos, Lisboa, 1992, com coreografia de Emília Nadal, ficou memorável.

Filipe Pires compôs "*Os Zoocratas*" e "*Tordesyalta*" num compromisso multi-estilístico e inter-arte (teatro, mímica, *jazz*, minimalismo, serialismo, *world music*, neo-classicismo, etc.).

Na geração seguinte (avaliada por critérios estéticos mas também pelas tecnologias mediáticas usadas), surgem Paulo Brandão, António Sousa Dias, e.a... Podemos considerar que na composição portuguesa de vanguarda o teatro musical é incluído naturalmente como sintaxe duma pluralidade de gramáticas da escritura musical.

"*Quodlibet*" de Emmanuel Nunes é um painel caleidoscópico. Escrito para o espaço do *Coliseu de Lisboa*, recupera diferentes materiais de obras suas anteriores. Relaciona o fixo e o móvel, a numerologia e a presença; prescreve o movimento e a teatralidade instrumental. É, sem dúvida, a mais grandiosa concretização da pós-modernidade e o monumento da arquitectura musical portuguesa; som/teatro.

É fundamental a obra musicográfica "*Pensar é Morrer ou o Teatro de S. Carlos*" de Mário Vieira de Carvalho, onde o teatro musical está subsumido no termo genérico de *ópera*. Alguns dos musicógrafos supracitados em 2.3. abordaram esta matéria. Especial relevo para as considerações avulsas de Constança Capdeville, Cândido Lima, A. Sousa Dias, E. Nunes, J. Peixinho, V. D'Almeida, como músicos/musicógrafos.

7.6. Música para Performarte

Performance vem do latim *performare*, mas hoje adquiriu uma autonomia artística considerável em relação ao termo inglês que significava apenas "execução". A *performance art* (ou, em português, a *performarte*), especializou complexos regimes de actuação do corpo do artista, inserido em determinado espaço ou envolvimento, com recursos não sistemáticos ao vídeo, ao cinema, ou a outros *mass media*, mas num enlevo superior com a música e a cenografia.

Na idade de ouro da *performance* portuguesa, de meados de 70 a meados de 80, (*Artitude:01*, Carlos Gordilho, Manoel Barbosa, Albuquerque Mendes, Armando Azevedo, *Grupo Puzzle*, Silvestre Pestana, Rui Órfão, Gerardo Burmester, São Pestana, que trabalhou com Wolf Vostell, Elizabette Mileu, Miguel Yeco, Paulo Eno, e.a.) correspondem a uma geração estética de *performers*, criaram-se algumas situações multimedia com música. *Telectu* participou, como música/*performance*, na mostra de "Performance portuguesa" no Centro Pompidou em Paris, 1985. António Barros, que estudou com Vostell, Manoel Barbosa e Silvestre Pestana têm sido autores de importantes acções neste âmbito. *Telectu* publicou o disco "*Performance*" gravado em actuações multimedia de música loop,

instalação e *performance* na IV Bienal de Vila Nova de Cerveira, 1984. O sector inter-arte tem sido enunciado em diversas composições num título de coexistência de fenomenologias musicais e artísticas (como a inclusão da *performance art* na obra "*Hellas II*" de Clotilde Rosa com a *performer* Joana Rosa).

Foi insular a interacção de Julião Sarmento com Patrick Mhor (performance/pintura/sonoplastia), na *ARCO*, 1978. Mineo Yamagushi, um japonês em Portugal, criou admiráveis instalações/performance/som.

As acções de *Projecto/Progestos* de Órfão e António Barros foram decisivas para encontros internacionais. No Acarte (F. Gulbenkian), nas *Alternativas* e nas *Bienais de Cerveira* organizadas por Jaime Isidoro, foram marcantes as opções multimedia da Performarte.

João Paulo Feliciano dedica-se em "*No Noise Reduction*" com R. Toral a acções de *performarte*. Toral criou "*Módulos de Função Variável*" (1991) para *performance*, *tape* e computador.

Os *Objectos Perdidos* de Paulo Eno actuaram em espectáculos provo e futuristas de anti-música. O performer Paulo Eno tem um conceito de esquizoArte, mímica orgasmática. António Farinha simula estados de contestação aparentemente psicopática nos seus *shows* musicais solipsistas. Os *Irmãos Catita* de Manuel João Vieira jogam com valores do *kitsch* musical/performativo/fractal/irónico/estavanado. António Olaio apresentou performances correlativas ao pop/rock, à improvisação, à interarte; figuração paradoxal; com João Taborda editou o CD "*Loud Cloud*".

Alguns pintores como Artur Bual, João Vieira, Julião Sarmento, Abel Mendes, Jorge Vilaça, António Palolo, e.a., foram interlocutores artísticos duma acção sincrónica da pintura/performance/música.

Egídio Álvaro é o autor do livro "*Performance Portuguesa*" (1981), onde refere tópicos sobre música e sonoplastia. Isabel Carlos escreveu uma monografia, inédita, sobre esta matéria (1994). Os textos históricos avulsos de Manoel Barbosa foram coligidos para o livro "*Performarte Portuguesa*", 1996, em elaboração.

7.7. A Música Minimal Repetitiva

A Música Minimal Repetitiva desenvolveu-se como tipologia com obras primordiais ou certas atitudes conceptualistas e repetitivas, num estatuto *off*. *A música minimal deve ser entendida* não como um estilo musical, mas *como um género artístico que engloba a concepção da simplicidade*, (evidenciada no suprematismo russo ou nas monocromias de Mondrian e Ives Klein, nas esculturas de Carl André, etc.).

A *just intonation* (afinação especial), a progressão gradual, o "*phasing*", a progressão aditiva, o monoestruturalismo, são tipos do seu discurso.

Esta filosofia musical (onde o Ocidente e o Oriente poeticamente se encontram) iniciou-se reconhecidamente nos EUA como movimento espectacular nos anos 60.

Depois, anos 70, o minimalismo divergiu, em zonas mais imprecisas, dos automatismos tecnológicos (desde o *rock* planante à *New Age*); e os seus consagrados criadores (compositores e compositores-intérpretes) renegam de certa forma as suas posturas iniciais e orientam-se numa música pós-modernista híbrida (como as recentes músicas funcionais) e assim aparentemente, o minimalismo musical teria perdido o seu sentido. Steve Reich divide agora, anos 90, as suas composições em pós-minimalistas e neoconcretistas (o *sampler* assumido como instrumento). "*Ciclo-Valsa*" de Jorge Peixinho (1977) como que inaugura o minimalismo entre nós. "*Mobiles*" para percussão (em ritmo de 3/4), caixas de música, uma bicicleta, são reguladas por blocos sintáxicos minimais. Peixinho inclui em "*O Jardim das Delícias*" fórmulas sobre a repetição ("*Two Minimal Pieces*").

Na obra "*Poemografias*" de Silvestre Pestana/Fernando Aguiar de 1985, inclui-se o texto "*O Minimal na Música Minimal*" e mostra-se nova notação musical. Na *vídeo art* com Melo e Castro, Abel Mendes, Vítor Rua, A. Palolo, Silvestre Pestana, recorreu-se à música repetitiva.

O minimalismo surgiu também nas "Alternativas" 1983-85, na "Performarte 86" (no CAM); na instalação (José Nuno da Câmara Pereira, António Barros, e.a.), "Bienais de Cerveira" 1982 e 1984; nas Artes Plásticas (António Palolo, Pedro Calapez, Cerveira Pinto, Leonel Moura, Fernando Calhau, Joaquim Bravo, Cabrita Reis, Carlos Vidal, nos conceptualismos de Alberto Carneiro). Esta forte capilaridade inter-arte concretizou-se de diversas formas na música.

Filipe Pires vê a sua grande composição minimalista "*Monólogos*" interpretada pela *Oficina Musical* nos "Encontros Gulbenkian" de 1986, consagrando-se o nosso mais importante compositor minimalista, e compôs "*Stretto*" para dois pianos (1987).

"*Movimento Parado*" e "*Gestos*" de Vargas, peças e improvisações de Zíngaro, trabalham com texturas minimalistas. Luís Cília inclui sintaxes minimais no disco "*Regra do Fogo*" – são exemplos da discreta actividade minimalista em Portugal. Melo e Castro (através da poesia concreta e de repetições morfológicas ou gráficas), Ernesto de Sousa, Helena Vaz da Silva, Rui Mário Gonçalves, António Barros, Silvestre Pestana, Manoel

Barbosa, Augusto M. Seabra, Luís Serpa, projectaram a estética da arte minimalista entre nós em campos artísticos, conceptuais, críticos e editoriais.

Na área da divulgação crítica das artes plásticas houve assinaláveis preocupações com a música: Manuel Castro Caldas, um pioneiro, e Alexandre Melo (expansões críticas nos media), e.a., estabeleceram os laços entre o minimalismo musical e o plástico numa abertura teórica inter-arte e multimedia dois exemplos de autores paradigmáticos.

Na Rádio Comercial, "*Os Musonautas*", desde 1982, realizam-se temporadas de audição da música minimal e a Imprensa dedica-lhe progressiva atenção como fonte de controvérsia estética; a revista *Música em Si* da Tuna Académica de Coimbra, organiza verdadeiros manifestos do minimalismo musical português (1983, 1987). Prosseguidos na *Via Latina*, 1990 e 1991.

Nas Artes Visuais Ângelo de Sousa, que também é autor de esculturas sonoras com música minimal autófona, consagrou-se o nosso pintor minimalista por excelência; António Palolo teria sido o mais significativo activista (pintura, cinema, vídeo, *performance*, diaporama) num período de estreita interacção com *Telectu* (ex.: filme *"OM"*). João Paulo Feliciano criou *"Crash music"*, vídeo e *computer loop* de duração ilimitada, 1994.

Gerardo Burmester apresentou esculturas, instalações, performances, com intenções minimalistas no mais leptológico despojamento musical.

Muitas Galerias de Arte escolhem ambiências e promovem concertos minimalistas.

A Casa de Serralves, por iniciativa de Fernando Pernes e Filipe Pires, foi inaugurada com música minimal (inter-arte, *mixed-media* – *Telectu*/Palolo/ Luís Carlos).

A discografia minimal de *Telectu* inclui "*Eno to La Monte*", "*Off-Off*", "*Halley*" (caixa editada pelo Centro Nacional de Cultura/Altamira), "*Rosa Cruz*" ou "*Belzebu*" .

A Música Minimal Repetitiva está explícita em composições de Constança Capdeville, A. Sousa Dias, Filipe Pires, Pinho Vargas, Zíngaro, L. Cília, João Pedro Oliveira, V. Rua, dentro de regimes sintáxicos de montagem, colagem ou outros métodos de integração. A Música Minimal denunciou, na sua própria simplicidade, a difícil promoção dos géneros musicais novos ao estatuto de "cultura superior" *(high cult)* – esta ascensão consiste, para o academismo vigente, na passagem da *opinião jornalística à convenção musicológica*; do *artigo* (edição jornalística) ao *ensaio* (edição musicológica), do *texto* num periódico ao *livro* doxologicamente organizado.

Pinho Vargas e Zíngaro deram-nos valiosas interpretações (práticas e teóricas) do minimalismo.

Jorge Lima Barreto editou em 1990 o livro "*Música Minimal Repetitiva*", monografia com prefácio de Filipe Pires. João Pedro Oliveira estabeleceu uma genealogia e um princípio discursivo para o minimalismo musical em texto na *Colóquio*. As músicas de ambiente vulgarizaram o minimalismo.

De qualquer forma, a *música minimal repetitiva* surgiu como um dos géneros mais radicais da música contemporânea, mais *verde* no sentido ecologista da palavra.

7.8. Envolvimento e Multimedia

A arte do envolvimento e da participação (*environnement*) considera um espaço a três dimensões onde se criam obras do imaginário artístico. Proposição espacial autónoma que convida o espectador a um paradigma crítico. Normalmente estas propostas são também do fôro do conceptualismo, emanação do individualismo idealista sobre as actividades, em que o conceito é o primado da ideia sobre o objecto. Fernando Pernes ou Ernesto de Sousa, E. M. Melo e Castro e.a., editaram diversas reflexões sobre esta matéria.

De importância maior para acções poliartísticas foi a criação do *AICAP* (*Grupo de Intervenção – Círculo de Artes Plásticas,* de Coimbra).

Em 1968, Jorge Peixinho colaborou com Stockhausen em "*Musik fur ein Haus*" em Darmstadt, obra poliartística de projecção universal.

José Machado fez um levantamento exaustivo em catálogo de obras e discografia de Jorge Peixinho – (*20's Encontros Gulbenkian*, 1966): Entre obras da música electro-acústica (exs.: "*Electronicolírica*", 1979; "*Canto Germinal*", 1989); obras para multimedia (exs.: "*Almada Nome de Guerra*", 1971; "*La lutte ne fait que commencer*", 1975) e mixed-media (ex.: "*Nós não estamos algures*", 1969) – trabalhos para a poliarte de Ernesto de Sousa.

São notáveis as instalações sonoras de J'ow Basto (anos 70).

A *infoarte* (ex. "*Signagens*" de Melo e Castro) considera uma imagem mental, actualiza-a opticoelectronicamente, mas também sonoramente no seu ingrediente musical. Esta autoscopia do vídeo alucina o real e é a qualidade fundamental da vídeo arte. Constança Capdeville e Filipe Pires integraram o vídeo nas suas obras de teatro musical. Emmanuel Nunes concebeu composições em que dois ou mais maestros co-dirigem a orquestra através de vídeo.

O "*Projecto Périplo*" de *Telectu*/Palolo/Luís Vasconcelos (foto) é uma instalação multimedia – um deambulatório fechado com paredes/écran e fotogramas com música distribuída espacialmente. (inédito).

A. Palolo concebeu as instalações "*Videogarden*" (I e II, 1994) para *Telectu* (com Jac Berrocal e com Chris Cutler), (III), 1995. (Festival de Jazz de Guimarães com *Telectu/Berrocal/Louis Sclavis*) e IV (Festas de Lisboa, 1996, com Daniel Kientzy) – vídeo, luminotecnia, diaporama, plantas.

António Sousa Dias é sem dúvida um interessado compositor em enredos multimedia: computador, vídeo, *diaporama* e as suas composições são reflexões admiráveis sobre esta problemática pós-modernista. Compôs *multimedia* para os poéticos filmes "*Os Emissários de Khâlom*", "*Altar dos Holocaustos*" ou "*Delectium*" (curta metragem).

Capdeville, A. Sousa Dias, e.a., assumiram a função instrumental do aparelho de rádio, como relação entre o ruído, a onda herziana, e a música.

Cândido Lima tem apresentado a sua música em diversas situações inter-arte (vídeo, filme, pintura, escultura, poesia) – ex.: "*Toiles*" (1976-80); "*Tapisserie*" (1992 e 1993), "*Polígonos em Som Azul*" (1988).

Luís Bragança Gil compôs para cinema, escultura e instalação (computador, concretismos, espacialização).

Telectu participou na *instalação* "*Em Baixo Rente ao Chão*" de José Nuno da Câmara Pereira. Uma paisagem telúrica animada por materiais de plástico, barro, poliuretano, luz, leitura dum texto/poesia, vídeo de Vítor Rua, diaporama, teatralização de Jorge Listopad.

Rafael Toral participou na instalação vídeo/música colectiva "*Body Joya Mix*" (1991).

Ernesto de Sousa, António Palolo, *Grupo Puzzle*, numa acção pioneira, Leonel Moura, José Oliveira, A. Cerveira Pinto, Julião Sarmento, Graça Morais, F. Aguiar, A. Olaio, António Dantas, são nomes da instalação em Portugal com preocupações musicais. Ou então o silêncio/Cage em Alberto Carneiro.

Alberto Lopes musicou o espectáculo inter-arte "*O Lagarto de Âmbar*" dum *script* de Maria Estela Guedes (CAM, 1987).

Francisco Rocha criou a instalação sonora, com materiais plásticos, "*19 10 93*".

António Barros, Carlos Gordilho, Manoel Barbosa (vocalismo prístino), Rui Órfão, S. Pestana, e.a., criaram instalações (situações inter-arte ou multimedia) com repercussões internacionais.

O grupo *"Neon"* de Carlos Barroco exerceu uma grande actividade no âmbito das performance, instalação, cenografia e interarte (com: *Anar Band*, *Telectu*, Rui Reininho e Carlos Zíngaro).

Pedro Tudela combinou instalação, *performance*, escultura, pintura, "theatrum musicalis" ou pastiches de *sampler*.

João Paulo Feliciano criou em Nova Iorque, 1993 na EIF, a instalação "*Interactive Guitar Playing*" e, no Porto, 1992, "*Automatic for the People*" para guitarras autófonas processadas com intervenção do público.

Nuno Rebelo fez música para a instalação de A. Cerveira Pinto "*Chromakai Simetria*" em parceria com Francisco Leal; "*Ana*" para a banda desenhada de A. Jorge Gonçalves; foi o mestre de música da instalação musical "*As Visitações*" para sons de pássaros e *ensemble* musical, jogo de traduções musicais. David Maranha projectou instalações/música.

Sérgio Taborda criou a instalação "*Discursos Paralelos*" com música de Luís Bragança Gil.

A obra supracitada de E. Nunes, "*Quodlibet*", é a mais avançada e complexa composição com associação artística da autoria dum músico português.

Carlos Zíngaro nos anos 90 expandiu a sua teoria/praxis pósmodernista em enredos interactivos e interartísticos. Assim, em 1994 criou a *"Ópera Interactiva Multimedia"* com J. Natividade, R. Turner, Otone Yoshihide e quatro praticantes de Tai Chi, em Macau, Casa Garden. No mesmo ano, em Lisboa, montou *"Meetings"*, trabalho interarte com Annette Peacock, Roger Turner e Margarida Bettencourt. Também inventou envolvimentos musicais para instalações de Leonel Moura (1995).

João Lucas fez a sonoplastia para o vídeo *"Europas"* de Ricardo Rezende. Os *Miso Ensemble* fizeram música para o vídeo *"Realidade Real"* de Nuno Mateus, 1993. Azguime trabalhou nas instalações de Luís Bragança Gil (1992-1995). Vítor Rua como videasta criou inúmeros trabalhos com música sua ou de *Telectu* desde 1985, especialmente as obras *multimedia: "Vidya"* (que conhecem diversas edições: disco, vídeo, execução musical), *"Halley"*, *"Sex Drive"*, *"Cyber Punk"*, *"Alien/ado"*.

Manuel M. Mota em *"Registos"*, considera isomorfismos da música e da fotografia, captações diversas da mesma realidade (1996).

René Bèrtholo apresentou uma instalação (Lisboa, 1996) com uma máquina digital/escultura; o som distribuído para 6 altifalantes e com 600 luzes verdes e vermelhas. Passemos à transcrição do seu manifesto:

"Esta aventura começou no momento em que, para realizar alguns dos objectos com movimento eléctrico (aos quais dei o nome genérico de "modelos reduzidos"), que fiz entre 1963 e 1973, precisei de me familiarizar com a electrónica.

Em 1973, ano em que, candaso das reparações deixei de os fazer, um amigo deu-me uma caixa de música, dessas com uma manivela, um tambor eriçado de picos e um pente metálico. Embora já conhecesse outras parecidas, fiquei fascinado com aquilo e apeteceu-me fazer o mesmo com a electrónica. Assim construí a primeira "máquina" tipo investigador-sequenciador digital programável, que passou por várias fases e aspectos que ainda hoje continuo e não pára de crescer.

Ao princípio era mais uma máquina que produzia ruídos, mas inevitavelmente fui-me interessando mais pelo aspecto musical.

Não tendo tido nenhuma formação musical ou electrónica, nem querendo aprender senão pela própria experiência, tenho dúvidas que o que ela produz seja música; por isso chamo-lhe "mosika". Apetece-me que ela "toque" coisas diferentes daquilo que tenho em discos ou cassetes. Não procuro imitar instrumentos existentes, mas se acontece uma semelhança não a recuso.

Esta "máquina", que toca sozinha, é constituída por duas partes distintas: a que permite a programação de memórias electrónicas não voláteis, que constituem o programa e a que "toca", portanto a que contém os "instrumentos".

Só esta parte está presente. É constituída por duas unidades "melódicas" (oito oitavas e três vozes e oito oitavas e duas vozes), três unidades de ruídos de pássaros, rãs e outros ruídos naturais e dois "mini" samplers (16 segundos cada). Os samplers são como um gravador de som, mas não têm motores nem fita magnética.

As unidades "melódicas" podem produzir muitos sons diferentes sendo por isso difícil dizer quantos "instrumentos" têm. O mesmo se pode dizer das unidades de "percussão", pois estas têm filtros que podem modificar os sons de base que são nove. As unidades "bichos, etc." têm vinte e quatro sons de base: estes são modificáveis por variação da frequência do oscilador que os comanda.

Por fim, há uma unidade onde, para além dos habituais comandos dum pré-amplificador (graves, agudos, balanço, volume), os diferentes instrumentos são programados para saírem por um dos dois altifalantes dos seis possíveis, podendo, portanto, "viajar" de um para o outro lado dando a volta à sala.

Exceptuando os circuitos integrados, transistors, resistências, condensadores, etc., que só podem ser fabricados industrialmente, todos os elementos que constituem esta "máquina" foram concebidos, desenhados e construídos por mim".

As teorias e praxis de Ernesto de Sousa foram auspaciosas para a Música Multimedia e/ou Interarte portuguesa a para o avanço tecnológico neste campo (computação, interacção, vídeo-arte, digitalização, etc.) abriu novas perspectivas aos seus criadores. Nos

Encontros Gulbenkian, em *Lisboa 94*, na *Casa de Serralves*, no *Festival dos Capuchos*, na *Culturgest*, no *AICAP*, no projecto da *Expo 98*, no *ACARTE*, e.g., realizaram-se espectáculos intearte e multimedia de relevância. Textos avulsos e acções de Alexandre Melo, Alberto Carneiro, A. Cerveira Pinto, Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes, Yvette K. Centeno, J. Sasportes, António Mega Ferreira, Adelino Tacanho, Rui Eduardo Paes, Victor Afonso, Augusto M. Seabra e considerações como as de de Mário Vieira de Carvalho ou Adriano Duarte Rodrigues focalizam o situacionismo da Música na pósmodernidade em Portugal. Jorge Lima Barreto editou, pela Hugin, *Música & Mass Media*, 1996; e escreveu "*O Siamês Telefax Stradivarius*", 1996.

A problemática da relação entre a Música portuguesa de hoje e os media ou as outras artes forma um panorama dispersivo e caótico – uma metodologia fractal irá levantar os seus indícios semióticos e praxiológicos, nos horizontes da Arte pós-moderna, da telemática, da cibernética, da estética da comunicação e das ciências cognitivas.

8

MÚSICA LIGEIRA PORTUGUESA

8.1. Entre a Sé de Braga e Nova Iorque ou da música ligeira portuguesa

Após ter dado por finalizado este livro ocorreu a publicação dum texto de antropologia musical sobre a "*música pimba*" no JL, Dezembro, 1996; e aventurei-me à escrita deste brevíssimo ensaio sobre a "*música ligeira portuguesa*", com o intuito de colmatar a temática. Decidi com os editores a sua inclusão, em adenda, em *Musa Lusa*; penso que pode ser útil e tornar o livro mais completo. Ficam por enunciar ou estudar certas músicas tradicionais sobreviventes, tarefa que exige uma competência muito especial do foro da etnomusicologia (ex: o *fado*).

O termo "*música ligeira*" é de difícil definição — conjunto de práticas musicais, correlativas ao género da canção, massificado e propagado persistentemente pelos média. Não diz respeito apenas a um autor catalogado como "ligeiro" (há músicos profissionais de jazz ou clássicos que inflectem para as variedades, por decadência ou por pura sedução económica); nem ao melómano que regra geral é levado a apreciar a música ligeira na ausência doutra proposta.

Consideramos como missão impossível um levantamento da música ligeira portuguesa, mesmo da mais recente, primeiramente porque esta música, sinónima de "*comercial*", ou de "*entretenimento*" ou de "*variedades*", se estende a todas as representações empíricas, desde o

cantarolar duma criança num concurso regional ao hiper-organizado Eurofestival.

Os seus mitos são figuras do quotidiano musical, a sua filosofia é a do senso comum, a sua inscrição na cultura é necessariamente mediatizada. Diríamos, sem margem de erro, que a quase totalidade da produção musical veiculada nos media (rádio, disco, tv) e o seu comentário na imprensa, diz respeito à *música ligeira.*

Mercadoria e artesanato

O núcleo da comercialização esbate-se progressivamente desde a popular mais genuína ao pop rock, ao jazz, até uma Música de Arte (como a apodava Jorge Peixinho, que é a realização de conceitos e práticas, fruto de uma erudição; serve de nobre exemplo a ópera "*O doido e a morte*" de Alexandre Delgado, estreada em 1996).

Paralelamente ergue-se um aparelho empresarial que controla tentacularmente todas as instâncias da produção: exaltando as edições, instituindo a sua representatividade rebarbativa, promovendo recompensas, prémios — a música ligeira é uma mais-valia capitalista da indústria do entretenimento e da cultura dos média. A música ligeira depende duma intrincada rede burocrática e administrativa da exclusiva responsabilidade dos operadores editoriais, políticos e mediáticos.

As suas editoras discográficas identificam-se como "empresas comerciais" que visam o lucro; a Música de Arte é por elas contemplada como uma produção de "prestígio", mas também de prejuízo. Os lobbies (grupos de capitalistas, políticos e artistas com interesses comuns) favorecem a vertente da música ligeira para gratificação do desejo de divertimento das massas; nas suas melhores intenções consentem uma franja de artistas ligeiros privilegiados ao serviço de outras artes populares ou a sua integração numa alegada representação cultural que ocasionalmente leva o nome de Portugal ao estrangeiro.

Política e entretenimento

O Estado, como em qualquer outro país europeu, apoia prioritariamente a música clássica anterior ao século XX (com gastos sumptuários na Ópera) ou pontualmente o pop/rock e músicas de carácter popular para angariação do voto ou manutenção duma simpatia geral. Acontece então que o público na sua maioria desconhece

a Música de Arte do século XX e está paradoxalmente alheado da criação sincrónica, isto é, da música de hoje; as massas estão acantonadas na rectaguarda da cultura, tão pouco pressentem as linguagens da vanguarda. A função de entretenimento prossegue a concretização duma psicologia de massas desde o nacional-cançonetismo salazarista às suas metamorfoses mediáticas pós-25 de Abril — são diversos acondicionamentos da música, actualizações tecnológicas, flutuações da moda, figurações perfunctórias.

A música funcional, e toda a música ligeira é funcionalizada, depende da qualidade intelectual e sensível dos agentes que a tomam ao seu serviço: rubricas televisivas (Carlos Cruz), cinema (Joaquim Leitão), teatro de revista (Filipe La Féria), bailado (Carlos Trincheiras) e edições de carácter festivaleiro, são o pão nosso da música ligeira e definem uma conjuntura mercantil.

Nacionalização

A música ligeira portuguesa na sua acção esponjiária absorve um número indefinido de elementos mais díspares do movimento da canção internacional; o seu processo é o da nacionalização — tradução de letras que ao serem aportuguesadas surgem ao público como produto local (ex. Marco Paulo); os arranjos exercem-se sobre composições exógenas ou plágios ou camuflagens ou arremedos; são ritmos da moda, temas universalizados pela mediocracia (ex: cançonetas de Natal); a língua portuguesa é o elo do nacionalismo.

O fenómeno mais genuinamente português da música de variedades é o *teatro de revista*: durante todo este século revelou um género musical onde a paródia, os tiques vocais, os truques espectaculares com forte influência das técnicas do music-hall, se implantaram de forma extremamente popular (exs: Max, Laura Alves, Vasco Santana, Beatriz Costa, Camilo de Oliveira, Florbela Queirós, José Viana, Aida Baptista, Marina Mota, Ivone Silva, Raul Solnado, etc...).

Alguns dos nomes mais sonantes da música ligeira portuguesa surgiram da *revista.*

Mass mediatização

A rádio e a TV mantêem fortemente a oralidade perdida. O discurso depende de outras formas poéticas já ouvidas ("*ó tempo volta p'ra trás*" por

António Mourão), conduz inevitavelmente a uma passividade colectiva, agregativa e redundante.

O céu da música ligeira portuguesa está polissaturado de estrelas (de)cadentes.

Um vistoso séquito de jornalistas musicais está pronto a caucionar grupos ou individualidades numa frente publicitária comprometida com as editoras discográficas, os lobbies mediáticos e políticos. Acima de tudo os artistas de variedades são títeres da cultura dos média.

O envolvimento é tal que muito poucos portugueses se poderão gabar de nunca terem ouvido e visto Marco Paulo.

Propedêutica

Os cançonetistas e instrumentistas ligeiros formam-se principalmente nos bares, nos clubes nocturnos, nas festas privadas e públicas, recentemente nas discotecas; mas a sua consagração está dependente das actuações na TV e na propagação da sua criatividade no disco e na rádio.

A carreira dos artistas de variedades passa fases progressivas: gravação de um disco — inculcação persistente nos média (actuações em play back, entrevistas, tele-show — video clip — espectáculo ao vivo para grandes audiências — consagração cultural.

A televisão tornou-se a principal escola. Funciona como um *karaoke* (o cantor actua sobre uma banda sonora pré-gravada); começa pela revelação de promissores talentos (Maria Armanda, Sara Tavares, "*Chuva de Estrelas*"), ou com intervenções afortunadas em shows públicos (ex: "*Cantigas da Rua*") e, culmina no "*Festival RTP da Canção*", certame anual onde se prescrevem os formalismos da última moda de música ligeira.

Protagonistas da saudade

O vulgo acarinhou e aclamou os mitos do passado mais notório da música ligeira: Luís Piçarra, Amália Rodrigues, Francisco José, *Trio Odemira*, *Duo Ouro Negro*, José Cid, Maria de Lurdes Resende, Cidália Moreira, Simone de Oliveira, António Calvário, Toni de Matos, Artur Garcia, Madalena Iglésias e outros cançonetistas; os letristas Jerónimo Bragança, Frederico de Brito, Rui Ferrão, Nóbrega e Sousa, ou os

maestros/compositores Tavares Belo, António de Melo, Belo Marques; ídolos do vulgo autores das "*melodias de sempre*", que marcam a identidade da canção ligeira portuguesa.

Composição, instrumentação e criadores

Os grandes criadores da música ligeira portuguesa são os *compositores* que despontam dum exacerbado profissionalismo ou surgem inesperadamente de qualquer ponto geográfico e insolitamente autodidacta.

Os cantores mais notórios são apenas intérpretes e performers duma concretização prévia da autoria dos *compositores*, dos *arranjadores*, dos *orquestradores*, dos *chefes de orquestra*. Estes são músicos de competência irrefutável, mágicos da melodia e do ritmo e construtores de timbres insinuantes. Citemos, sem querermos ser discriminatórios alguns nomes: Shegundo Galarza, Thilo Krassman, Luís Pedro Fonseca, Jorge Costa Pinto, Pedro Osório, José Niza, José Mário Branco, Pedro Abrunhosa, Mário Barreiros, António Victorino d'Almeida, João Paulo Soares, etc; (ex: José Calvário, em 1996, editou o CD "*Mapas*", obra cimeira no limiar do classicismo).

A inspiração breve é o cerne da composição — devemos entender que os escritores de canções não são propriamente compositores — eles limitam-se a escrever na pauta convencional uma linha melódica de exígua duração ou a esboçar qualquer contexto harmónico num regime diatónico improcedente; todavia, reivindicam rasgos originais de texturas e combinações tímbricas que marcam definitivamente um estilo de música popular portuguesa. As secções de cordas (émulos da orquestra sinfónica) e de sopros, teclados e percussões com bateria (inspiradas no jazz) são habituais.

Apenas os compositores, os compositores-intérpretes, ou os orquestradores têem formação clássica e raros são os cançonetistas que possuem fundamentos musicais académicos.

Uma plêiade de *instrumentistas* tem-se destacado pelo seu profissionalismo; vejamos alguns autores de estilo epidictico: *piano*: a generalidade dos chefes de orquestra são pianistas relevantes mas Jorge Palma, André Sarbib, Miguel Braga, João Paulo Soares, Manuel Paulo, são solistas de primeiro plano; *bateria/percussão*: Guilherme Inês, Manuel Costa Reis, Tóli, Zé da Cadela ou Rui Júnior; *guitarra solo*: Silvestre

Fonseca, Armindo Neves, Carlos Araújo, Nuno Rebelo, Luís Fagulha, Joel Xavier, José Moz Carrapa, Mário Barreiros, Fred Zinneman; *guitarra baixo*: Zé Nabo, José da Ponte, Filipe Larsen, Fernando Delaere; nos *sopros*: (transviados do jazz como o trompetista Tomás Pimentel, os saxofonistas Jorge Reis ou Edgar Caramelo, com grande solicitação destes meios), o flautista de bambú Rão Kyao; no *acordeão*: Eugénia Lima; na *harmónica de boca*: o consagrado *Trio Harmonia*;... sem a mínima pretenção de sermos exaustivos.

Poesia e discurso técnico

Alguns assinaláveis poetas foram pretendidos (Pedro Homem de Melo, António Gedeão, Ary dos Santos, David Mourão Ferreira, Vasco de Lima Couto, António Lousada, entre outros).

A *letra* da canção consiste em palavras rimadas convincentes, jogadas numa convenção métrica elementar, normalmente adequada à fórmula rítmica binária. A linha melódica está construída num taxativo AABA (A = tema; B = variação), nos casos habituais como na isoglossia *ex ore parvulorum veritas* (a verdade sai da boca das crianças, significando que as crianças não sabem dissimular a verdade, contam tudo facilmente).

Os acidentes prosódicos são frequentes, as intensidades vocais/emocionais tendem indolentemente para o cochicho; frases simples, penegíricos da fama, do êxito, da propagação ambiciosa do nome, sobreacumulação de capital à custa dos adoradores, dos fãs.

No seu amadorismo poético, a letra apresenta-se como epígonal de várias situações emocionais: pastiche da canção realista, poema do amor impossível, apologia do ciúme, gesta da felicidade, rememoração infantil, fervor patrioteiro (exs: Carlos Tê, Joaquim Pessoa, Ayres Magalhães, Nuno Nazareth Fernandes, João Monge, Carlos Alberto Moniz, etc...).

A canção de protesto extinguiu-se e deu lugar à auto-indulgência com estertores esquerdistas.

A exteriorização dos sentimentos é apenas uma mezinha para os recalcamentos sexuais, a sua sublimação estandartizada.

O esteriotipo da orquestração é um fragmento sinfónico - Mateus Rosé falsificado desde a América; as melodias padronizadas exportam-se como licor beirão foleiro; a modorra da secção rítmica (baixo e bateria) torna o vira do Minho uma pepineira doméstica; o ritual

electrificado celebra vagamente o mito *Orwell 1984*; o ambiente da efeméride vai do Carnaval à Semana Santa. A cançoneta tem a fragrância dum perfume barato ou a acidez dum desodorizante muito activo e, é consumida como tal.

No *ritmo*, a música ligeira encontra a sua vivacidade, serve de imediato para os bailes, as festas, a animação da fauna noctívaga, ou da praxe académica retrógrada.

O *arranjo* cinge-se à gravitação de pequenos refrões reiterados sobre a melodia temática. A *electrónica*, quando surge, consiste numa cosmética de sons artificiais de aparência polifónica com alusões tímbricas xaroposas. A *informática*, a computação, serve os propósitos duma escrita endémica e pirata donde resultam obras presumptuosas do imaginário cibernético o mais humilde.

A *produção* é charneira da execução (em estúdio ou ao vivo) — um leque de produtores (como Naná Sousa Dias, Pedro Ayres Magalhães, Rodrigo Leão, Mário Martins, Ricardo Camacho, José da Ponte, Mário Barreiros, Manuel Faria), dão vida às ideias mais recônditas dos autores.

Os *produtores* definem um tipo de som e são seleccionadores dos músicos e dos repertórios trivializados.

Diríamos mesmo que o experimentalismo e a complexidade se tornam signos exteriores à música ligeira. A temática é licorosa, o charme mediático polariza o *cantabile*; os elementos corais, vocais e instrumentais são meticulosamente doseados, os ritmos sincopados, a tecnologia de estúdio *up to date*, o misticismo electrizante; as peripécias passionais, a ideologia turística que suplanta a veracidade do tradicionalismo, são discursos à deriva da música ligeira.

Músicas como "disco", "rap", "hip hop", encontros como as "raves", são também formas de música ligeira de grande pendor exógeno; elas foram preferencialmente abordadas no capítulo sobre a música pop/rock.

Caldeirada de estrelas

O cançonetista é a verdadeira vedeta. O seu timbre natural de voz, o refinamento, a técnica desenvolvida por uma prática individualizada empolgam os amadores pelo seu carisma.

Outro mérito artístico está na imagem (massmediatização) e na performance (acção teatral, indumentária) — são formas de ilusão, afirmação da aparência e aparência da afirmação; sob duas vertentes

do *fetichismo*: o "*individual*", onde o artista procura "ser diferente" numa sociedade que projecta o individualismo. Há inúmeras maneiras de estabelecer esta diferença e podemos ver algumas poses: *trovador/rural* (ex: Carlos Paião, Paco Bandeira, Mafalda Veiga, Pedro Barroso, Rodrigo, João Gil, Nel Monteiro, Amélia Muge, Isabel Silvestre, Né Ladeiras, Luís Portugal...); *rocker/glam*, apresentando-se como sedutor (ex: Miguel Ângelo, Paulo Gonzo, Rui Reininho...); *intelectual* (ex: Maria Guinot, Carlos Maria Trindade, António Emiliano, o show "Filhos de Rimbaud"...); *ídolo terceiro mundista* (ex: Fernando Girão, Danny Silva, Luís Represas, Roberto Leal, Rão Kyao, Eugénia Melo e Castro...); *tipo místico* (ex: Frei Hermano da Câmara, Rodrigo Leão...). Classificamos o outro *fetichismo* de "*identificatório*", onde o artista se conforma com uma atitude socializada; vejamos um punhado de exemplos: *crooner/animador veterano* (Paulo de Carvalho, Rui Veloso, António Manuel Ribeiro, Carlos Mendes, Tim, Fernando Tordo, Jorge Palma); *apelo feminino* (Adelaide Ferreira, Lena d'Água, Ágata, Anamar, Linda de Susa, Tonicha, Nucha, e.a.); de *intervenção politizante* (Vitorino, Manuel Freire, José Niza, João Afonso...) *televedetas* (António Sala, Manuela Moura Guedes, Herman José, João Baião, Fernando Pereira...).

Um artista como Pedro Abrunhosa procura conciliar todas as formas de fetichismo — do piano cocktail ao pimba avant garde —o que o torna um ídolo na sua sobreacumulação espectacular. A música ligeira é satirizada com os seus próprios meios musicais e espectaculares na animação corrosiva de Manuel João Vieira com os *Irmãos Catita* ou os *Ena Pá 2000*; ou pode ser assumida no seu exotismo nas perspectivas de reivindicação cultural étnica (ex: General D).

Há agrupamentos que são a razão do investimento comercial (*Madredeus*, *Sitiados*, *Ala dos Namorados*, *Rio Grande*, *Banda do Casaco*, *Tara Perdida*, *Delfins*, *Quinta do Bill*, *Santos e Pecadores*, *Trabalhadores do Comércio*, *Diva*) uns consolidando os seus discursos de forma original outros apenas resultado de manobras de marketing.

Figuras charneira da música portuguesa têm créditos comerciais firmados no estrangeiro (*Madredeus*, Pedro Ayres Magalhães, Paulo Bragança, Rão Kyao, Rodrigo Leão, Maria João, Rui Veloso, Teresa Salgueiro; sobretodos: Amália Rodrigues (num sempiterno déjà vu) e Dulce Pontes (a revelação da revelação: CD's "*Caminhos*", 1995; "*Lágrimas*", 1996).

Principalmente, ambiciona-se projectar o nome e a imagem, o que propicia ao artista uma circulação cumulativa nos meios da cultura mediática; por sua vez os operadores mediáticos (ou mediocratas) tornam-se, por excelência, os *ideólogos* da música ligeira portuguesa.

Certas formas tradicionais, como o fado, têm uma conotação turística quando esta música é combinada com factores de entretenimento.

A música ligeira portuguesa de hoje realiza um projecto de um ideal democrático: o pacifismo, o romantismo, o humor idílico, a conciliação social e étnica, o elogio da família — projecção dum consenso social — marcado porém pela acomodação passiva às forças de mercado, pela penúria estética, pelo síndrome do piroso, pela mundanidade novidadeira.

O produtor e músico Ricardo Camacho conta que um dia António Variações se propôs a interpretar um velho cavalo de batalha de Amália Rodrigues e lhe perguntou como é que ele se ia arranjar para essa nova versão de "*Uma casa portuguesa*"; ao que Variações respondeu: "*vai ser entre a Sé de Braga e Nova Iorque*". Sem dúvida uma excelente metáfora sobre a música ligeira portuguesa.

8.2. A popereta "Nós pimba, nós pimba!"

Diacronias

Sem dúvida que o movimento "pimba" foi um dos traços mais chocantes da música ligeira portuguesa do último lustro.

Em arte não há o "estar certo", a liberdade artística está na contingência, no risco, no gosto, na sensibilidade; a regra existe para ser ultrapassada; e nunca a complexidade foi o significado primacial da criação artística popular.

Também ninguém pode garantir que o canudo do conservatório faça o bom músico. Nas músicas populares os temas sobre o quotidiano, a memória oral, a invenção são valores positivos da criatividade. A intuição e a imaginação criadora são o património das culturas populares.

O pimba (como movimento espectacular e musical) remonta às "cantigas de escárnio e maldizer", da cultura galaico-portuguesa

medieval; à "folia", música de dança renascentista; à "modinhas" brasileiras desde o século XVIII; ao "forró", música brasileira libidinosa e de texto transgressivo; ao versejar dos músicos de feira com instrumentações rudimentares; às canções que extrovertidamente situam a problemática do desejo sexual; às músicas dos submundos.

Sob o impacto do romantismo a canção popular tornou-se nacional ou tradicional; transferiu-se para o século XX como produto da música de variedades e depois produto comercial. A industrialização da música nos mass media (disco, rádio e depois TV) tornou-se a representação e privou-a da sua comunicação corpórea e erotizante.

A cassete veículou a música pimba, *avant le mot*, à venda nas festividades, nas feiras, nas aldeias, nos subúrbios das cidades, nas estradas, até aos hipermercados... a ela juntaram-se o disco (single em vinilo e CD); a rádio privilegiou a sua proliferação em massa e a TV distorceu o sentido do espectáculo original — a anterior música dos cantores ambulantes, muito fisicamente próxima do proletariado, passou para os altifalantes e os écrans de todos os lares; a cosmética mercantil violou a sua virgindade (ex: "*Big Show Sic*").

No vídeo clip desterritorializou-a, fez desta música popular um flash de telenovela, despossuíu-a do erotismo — como disse o cineasta brasileiro Glauber Rocha a propósito duma questão similar: "*tornou-a uma pornoxanxada*"; transformou-a num zunzum mediático.

O popular está na qualidade de vendas de cassete; a intervenção prístina virou artificial; do artesanato à indústria dos sintetizadores, dos samplers, da vistosa parafernália electrónica, dos actualizados estúdios de gravação. O pimba veio do rural e o suburbano para o urbano e o úbiquo.

Da Estética

O movimento pimba é um mundo massmediatizado paralelo ao dos trovadores, dos goliardos, dos cantores satíricos, dos lamechas apaixonados, dos poetas espontâneos — com flutuações paranóicas da libido. A sua perversidade diz respeito a todos nós, é uma praxis duma teoria do orgasmo.

Se José Afonso foi o guerrilheiro da canção de protesto, Quim Barreiros marcou a moda pimba; é um clássico da música pimba.

Na História da Música Popular Portuguesa, Quim Barreiros será o mais próprio exemplo duma tendência apodada pelos média e pelo

vulgo de música pimba. O termo pimba surgiu ulteriormente a partir duma canção arrivista e milionária de Emanuel; quando Quim Barreiros apresentava as suas canções atentatórias aos bons costumes, de subversão moral, não pensava a sua música como pimba, pois essas eram uma evolução lógica do estilo das cantigas de António Mafra ou de Maria Albertina. O termo forjado pelo comércio da música ao ser propalado na comunicação de massas foi acomodado à ideologia do neo-neo-nacional cançonetismo. O fenómeno pimba teve a sua origem nos cantores ambulantes vindos da zona do Porto, fenómeno mais nortenho, ligado à terra no seu sotaque saloio ou marginal, contundente.

Vendido massivamente em cassetes e logo domesticado pelo comércio do disco e do vídeo, foi também misturado com produtos similares exógenos (ex: Iran Costa e a pornodança "*o bicho*", importada do Brasil) e com o maneirismo decadente da canção ligeira — música portuguesa que era na rua residual, emergiu nos média num envolvimento aparentemente multicultural: espanholadas, africanices, brasileiradas, americanices, etc...

O pimba publicitou nos média canções indecorosas e irrisórias, gestos lascivos, metáforas da indecência (ex: "*o bacalhau quer alho*").

O pimba passou da subversão dos costumes à submissão do senso comum.

O pimba rapidamente assimilou os signos contemporâneos da música popular brasileira, a mais brejeira e ampliada pelos média.

O pimba é um desvio, um tópico emotivo, uma intensidade da expressão das variedades artísticas, tendendo para o esteriotipo dos festivais da canção ligeira, travestido das letras espúrias e impróprias; híbrido de ritmos duma moda aparentemente internacional, esgar do folclore português.

O pimba é o "*popular*" mais a "*cultura dos média*".

Como é uma superestrutura musical, um acantonamento tipológico engendrado pelos tops e o showbiz, nem tão pouco poderemos definir a sua forma musical — o movimento pimba dissolveu-se numa caricatura derrisória e patética de formas vindouras que não precede nenhuma música do futuro.

Das Palavras

A palavra pimba é indicativa do acto sexual ("nós pimba, nós pimba"). Na música ligeira ou comercial ou de variedades domina o

cliché estilístico, o vocabulário é empobrecido, o afecto está nas palavras expressivas ligadas à melodia e ao ritmo primários, nas pequenas narrativas onde a voz tende para o discurso falado, entre a seriedade e a rábula. O pimba irrompeu como música profana, ímpia, incitou ao pecado da luxúria; verbalidade grosseira, sadomasoquista, onde a ironia é a simples inflexão do piroso e da volúpia. O culto do pimba é celebrado por todas as idades. O pimba é a expressão do pensamento e ideias sujeitos à interdição verbal do quotidiano; a palavra libertina é uma catarse, estimula, é solidária com o desejo recalcado. O excesso verbal enfatiza valores de comunicação reprimidos na cultura dominante.

Na sua massmediatização, o escárnio decaíu para o piegas, o irreverente assombrou-se de saudosismo; do insolente ao consentido; resta como marca e consagração pacóvia da sua publicidade.

Criou um discurso individual, um humor que capta o presente, livre de tábus do conhecimento recebido da tradição.

O código pornográfico é extremamente virulento, de repetitiva fórmula, um motejo persistente (ex: "os tomates do padre Inácio").

Uma rima simplória, verso de métrica esquálida, uma verborreia lapidarmente organizada de chochices e insinuações concupiscentes. Se o nacional cançonetismo era abúlico, puritano, moralista, validava a sanção católica e os preconceitos sociais, o pimba transitou uma inversão dos valores da cultura dominante. A sua poesia ficou mediática (diz respeito ao que acontece através dos média), estiola a lírica de Bocage ou Cesariny, não sendo uma expressão literária interessante, mas puramente oral — canta-se de boca em boca, é entoada popularmente.

Inicialmente o pimba era um território masculino, viril, machista, até ao aparecimento dum protagonismo feminino que objectivou a sua mensagem. A melhor colheita pimba é simpática, malandra (ex: "tira as mãozinhas daí"). A irreverência pequeno-burguesa ousada na TV, conformou-se com xaroposas panaceias, descambando numa poética sensaborona aparentemente romântica e familiarista, deixou que lhe colocassem o cinto da castidade.

Da Música

O artista pimba é um músico que pelo seu estatuto social (patentes de obras na Sociedade Portuguesa de Autores), na relação com o grande público (ao vivo, em playback, em disco, em vídeo clip) o considera

como músico. Sendo músico de entretenimento defende fórmulas simples e familiares previsíveis pelo ouvinte, exaltantes, reivindicadas pela cultura de emigrante. Forma de artesanato, o pimba memoriza extractos da música tradicional frase por frase, depois combina-os, dá-lhes silhueta tímbrica e rítmica e inclui-os no espectáculo tecnologicamente modernizado.

A vocalização tem um tom pregnante, tudo se passa muito rápido: três ou quatro minutos onde se enuncia a arrebatante melodia que se torna mito sonoro.

Da instrumentação acústica tipificada no conjunto de António Mafra passou-se a um enredo instrumental electro-acústico: baixo eléctrico, sintetizador, caixa de ritmos, surdinas eléctricas, quinquilharias folclóricas, cordofones e percussões regionalizadas - o acordeão foi o seu principal instrumento, vestígio duma arte vagabunda. Os aparatos analógicos e digitais invadiram este mercado (gravadores, samplers, vari lights, etc.).

A voz, primeiramente natural e para comunicação directa, foi mascarada de efeitos de delay e reverberação, próprios dos estúdios de gravação; este produto estandartizado passa em playback na TV ou é misturado ao vivo com outras vozes presentes.

O novo-riquismo do pimba mobilizou (para estúdio e espectáculo) instrumentistas em vias de sobrevivência no Jazz e na Pop e todos se descaracterizam.

O pimba é música contrafacta que mima outras canções em voga, sintaxicamente pobre. Os ecotipos geográficos (Minho, Ribatejo...) despontam na textura de forma epidérmica. O acorde de dó maior (dó-mi-sol) é o mais conveniente para a sua harmonia. Breves interlúdios instrumentais e corais; vociferações, dichotes, separam as frases repetidas *ad nauseam*.

A música pimba é musemática, reitera motivos, parafraseia refrões, altera apenas umas notas aqui e acolá.

No imbróglio mercantil e mediático do seu discurso musical o pimba concorre com diferentes produtos da música de variedades (Marco Paulo, *Delfins*, Herman José, e.a.).

Do Capital

O pimba atraiu, da rua, os interesses do negócio comercial.

Os seus artistas, logo milionários na venda de cassetes, acumulam a recidiva das edições do disco, das passagens na rádio e na TV e da

agradável remuneração pelos shows ao vivo. A indústria das cassetes e depois do disco concentra-se em editoras independentes (ex: Vidisco, Datasom, Discossete) ou é englobada na economia dominada por corporações multinacionais.

Sendo região estatística (quem mais vende), reúne o escapismo publicitário e o mercado liberal — do canto mendicante e verídico passou a mais-valia sem precedentes no meio musical. O comércio pimba, caucionado pela demagogia e pela propaganda, não pretende cultivar o público, mas cativá-lo como a fonte mais provável do lucro, estabelece um objectivo financeiro que renega a música como Arte, como factor de Progresso, como evidência da Cultura. A música pimba ficou reduzida à sua funcionalidade anódina, como na equação freudiana dinheiro=merda. O ganho e a popularidade são o sentido conotável da produção pimba; afinal, no pimba é de dinheiro que principalmente se trata.

6. Do espectáculo

Desde sempre, como vimos, a música popular portuguesa realizou-se com a canção satírica, as inovações espectaculares mímicas e coreográficas. As posturas funcionais do pimba têm resposta no público — este idolatra os seus artistas (Tói, *Duo Ele e Ela*, *Jorge Rocha e as Lipsticks*, José Alberto Reis). A cantora Ágata é uma intervenção no feminino num mundo de homens; o Falo vestiu a camisa de Vénus.

"Em 15 de Agosto de 1996, Vinhais, eu podia ver da varanda da nossa casa, todo o proscénio e o público dum concerto de Tóni Carreira. Os efeitos proto-psicadélicos da luminotecnia de palco; o corpo das coristas vestidas como nos clubes nocturnos ou nos concursos e talkshows televisivos, uma coreografia diletante e sensual; o cantor misto de star psiquiátrica a curandeiro, entoava melodias com trejeitos vocais, era o entertainer do sentimento colectivo, coadjuvado por um grupo instrumental heterogéneo. O repertório, sem ser exclusivamente pimba, era uma variedade de hits locais ou internacionais, passeístas ou actuais. Uma volúpia carnavalesca animava a enorme multidão, dançava-se, soltavam-se impropérios ou cantava-se em uníssono; todos se divertiam! Depois outras estrelas polvilhavam o céu entre o ribombar dos foguetes..."

O pimba é uma música fisicamente orientada, alegadamente mental, é a interlocução de perguntas vazias que esperam respostas veementes:

agita, subverte, embriaga e intoxica. A vedeta rodeia-se dum grupo de cena que procura erotizar o show. Mesmo estudantes universitários e partidos políticos reclamam o pimba pelo seu significado de revolta individual, transgressão satírica e animada, alusão carnal. Tudo é fácil, alegre e excitante, letra fulminante, ritmo contagioso, mensagem lúbrica, hoje, da música pimba. Para nota final vem-me à ideia uma frase do livro "Outuno" de António Feliciano de Castilho: "por lhe dar um chocho em cima do buço".

8.3. Supra-ideologia da música ligeira

A criação da música ligeira é um investimento da intuição (voz naturalmente sedutora, invenção espontânea duma melodia) coadjuvada por orquestrações padronizadas nas variedades internacionais. Depende fórmulas simples e familiares para o ouvinte, reincide sobre êxitos do passado ou despojos folclóricos já garantidos na própria aceitabilidade.

A sua autenticidade deu lugar a um sofisticado profissionalismo, evolui para uma especialização incontornável, é a devastação da cultura de massas por uma vulgaridade incoercível. Os seus produtos estandardizados das variedades de hoje dos *hit parades* e do *show biz* radicam-se na emoção, na transmissão de sentimentos que preenchem artificialmente o tempo livre (para "matar o tempo").

A tecnologia massmediática (cassetes, vídeos, cd's estão integrados em super produções (editoriais de gravação "comerciais"). A procura do novo sem horizontes definidos leva à usura e à sujeição (ora uma canção é favorita num momento ora ela é imediatamente esquecida).

Como está ligada ao quotidiano a canção ligeira tem uma extrema eficácia semântica pois que corresponde a acontecimentos conotáveis por todos, é apanágio do consumismo; compulsiva, a sua indústria tem conotações colectivistas, refere uma melodia assobiável por qualquer um; um uníssono social onde todos cantam ao mesmo tempo, uma poesia adequada a certos princípios verbais (uma letra normalmente simétrica e mnemónica na rima e métrica); esta estandardização impede e neutraliza a reivindicação, acomoda todos à ideologia tributária ao poder político, impede a consciência de situações dialécticas e conflituais.

Na sua identidade nacional profunda a canção ligeira celebra e imortaliza a aldeia, a cidade, o monte, o rio, o nome familiar ou amado,

faz pulsar de júbilo, provoca o orgasmo, enternece; é lua e mar; purga-se na piedade, é sentimento íntimo e emoção colectiva; como o futebol, a lotaria, o horóscopo, o ilusionismo, a gastronomia, a passagem de modelos, partilha connosco estas pequenas coisas sem significado aparente: faz rir e chorar, é humana, demasiado humana.

ÍNDICE ONOMÁSTICO DOS AUTORES E DAS SUAS OBRAS

Nota: Este índice inclui discografia, bibliografia, filmografia, videografia nominações plurimediáticas, interartísticas e interdisciplinares

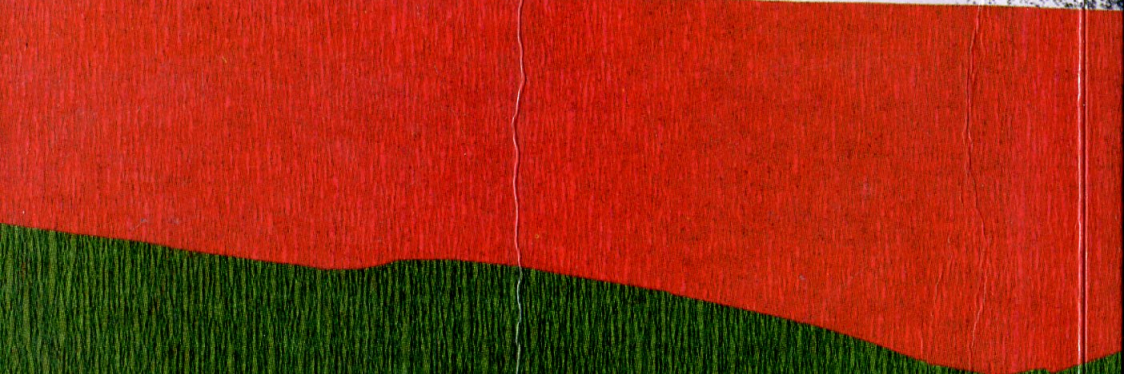
A

B

G

P

ÍNDICE GERAL

JORGE LIMA BARRETO, músico, musicógrafo, comunicólogo poliartista, conferencista, licenciado em História da Arte em 1974 pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto onde foi professor assistente (1974-1979) e, doutorando na Universidade Nova de Lisboa (1992-1995) com a tese "Música & Mass Media" editada pela Hugin, 1996. Escreveu vários livros sobre Jazz, Nova Música, Pop/Rock, Minimal, Electrónica, Experimental, sendo introdutor em Portugal de muitas inovações estéticas e musicais.
O seu intervencionismo polémico em publicações periódicas nacionais e estrangeiras e a sua actividade cultural intensa marcaram decisivamente todo o pensamento sobre a Música Portuguesa de hoje.

ISBN 972-8310-09-9
9 789728 310097